كلمة الوزارة

٥

نجيب محفوظ
والبحث عن السيد الرحيمي

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

كان الراحل الكبير نجيب محفوظ أول من عرفني إلى مصر، وأدخلني إلى أحياء القاهرة القديمة فعرفت خان الخليلي وزقاق المدق والعباسية والجمالية والشعرية وباب اللّوق، قبل أن أزورها للمرة الأولى في السبعينيات فيساورني شعور بأن لي ذكريات في كل مكان فيها، فقد عشت سنوات طويلة من شبابي المبكر، وأنا أطوف في تلك الحواري والأحياء بين سطور ما كتب نجيب محفوظ.

وأعترف أنني لم أكن قد دخلت إلى أعماق شخصيات محفوظ حين أقبلت على قراءته وأنا دون الخامسة عشرة من العمر.. إلا أن حواراً بسيطاً لا أنساه جعلني أستفيق على ما يسميه (كولن ويلسون) لحظة الذروة (في كتابه الشهير) اللا منتمي (وكان الكتاب رائجاً مطلع الستينيات.. فأما الحوار فقد دار بيني وبين أستاذ أديب شاب كان يدرسنا الأدب العربي في دار المعلمين في حلب هو جورج سالم رحمه الله، وكان قصاصاً يذكر قارئه (بكافكا) وكانت مجموعته القصصية الأولى (فقراء الناس) قد جذبتني إليه لأني وجدت فيها في (تلك الآونة) شيئاً مختلفاً عما قرأت لتيمور، ومن قبل للمنفلوطي..

* كانت دار سينما الأوبرا بحلب قد بدأت عرض فيلم مصري بعنوان (الطريق) عن رواية نجيب محفوظ الشهيرة وقد حرصت على أن أشاهد الفيلم لأنه يحمل توقيع نجيب محفوظ وكنت شديد الإعجاب والشغف بما قرأت من رواياته آنذاك.

قلت لأستاذي جورج سالم:

- هل شاهدت فيلم الطريق؟

- قال الأستاذ: أنا لا أحب أن أشاهد أفلام نجيب محفوظ في السينما.

عجبت من جوابه، وأنا أعرف غرامه بما يكتب محفوظ، وقلت:

- أستغرب ذلك.. فما السر وراءه؟

تبسم جورج وقال:

- غداً عندما تكبر ثقافتك، ستعرف السر، وستذكرني.. قلت: ولكنني أريد أن تسلمني مفتاح السر، كي أعبر إليه مستقبلاً.

قال جورج : المشكلة في السينما وليست في محفوظ.. فهي تقدم الأشياء بسطحية ومباشرة، فأما ما يكتب نجيب محفوظ فهو شيء مختلف تماماً عن هذا الذي تقدمه السينما.. إنه يكتب فلسفة، والسينما لا تستطيع الغوص إلى أعماق الفلسفة.

نبهني ما قال الاستاذ إلى حيرتي أمام نهاية الفيلم الغامضة، فهذا صابر يبحث طوال الفيلم عن أبيه، ولا ندري في النهاية إن كان قد رآه أم إنه لم يره..

قال جورج: عليك أن تقرأ روايات محفوظ، وحذار أن تكتفي بمشاهدتها أفلاماً في السينما، فالفيلم يعطيك ثقافة سطحية، وأما الكتاب فهو يدعوك إلى أن تقرأ ما وراء السطور..

* هكذا كان جورج سالم أول من نبهني وأنا في السنة الأولى من المرحلة الثانوية إلى أهمية أن يتأمل القارئ ما وراء السطور..

لكنني أعترف بفضل أستاذ آخر من حلب اسمه جورج طرابيشي كان هو من سلمني مفتاح السر.. حين قرأت قبل أن أعرفه شخصياً كتابه النقدي الهام (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية)..

* أعدت قراءة نجيب محفوظ على هدي معرفة جديدة، أتاحت لي أن أبحث عن الغامض والمستور خلف السطور، وليس عن المباشر والمعلن والمنثور.

وأدركت أن (صابراً) كان يبحث عن (الرحمن الرحيم) وليس عن أبيه (السيد الرحيمي).. وقد أغراني هذا الفهم بمغامرة نقدية لرواية محفوظ الشهيرة (حضرة المحترم) وقد نشرت مقالتي في مجلة (المعرفة السورية) عام ١٩٧٦ وكانت بعنوان (رحلة إلى الله في حضرة المحترم) وكانت مغامرتي النقدية طموحاً إلى رحلة مماثلة عبر الأنوار الربانية.. ورغم أنني لم أكن أوافق رؤية محفوظ في (أولاد حارتنا) لكوني شديد التعلق (بقاسم) عميق التواصل مع (الجبلاوي) إلا أنني لست ضد موقفه من (عرفة)..

وكنت أتشوق إلى لقاء نجيب محفوظ شخصياً.. وأتمنى وأنا في تلك السن المبكرة من مطالع الشباب، أن أكون واحداً من حلقة (الحرافيش) وأن تكون بيني وبين هذا العبقري من المكاشفة ما يسمح لي أن أسأله السؤال المحير المقلق الذي لا أجد له جواباً وهو:

- لماذا لا نجد أي ذكر لقضية فلسطين وللصراع العربي- الإسرائيلي في كل ما كتب محفوظ؟

- أليس عجيباً أن يتجاهل كاتب العرب الضخم مأساة العرب الضخمة؟!!

ففي المرحلة التاريخية من كتاباته، أخذنا محفوظ بعيداً إلى طيبة وفي المرحلة الفلسفية (أخذنا في رحلة البحث عن الله) وفي المرحلة الواقعية السياسية مزج كل ذلك في (ثرثرة على النيل) وفي (القاهرة الجديدة) و(الكرنك) وفي عشرات الروايات التي انغمست في هموم مصر العربية، عدا همها الرئيسي الأخطر.. وهو الصراع مع إسرائيل..

- قد يأتي الجواب: ليس ضرورياً أن يكتب كل كتّاب العرب عن فلسطين، فهذا فرض كفاية وليس فرض عين.. لكن الجواب لن يكون مقنعاً ما دام الأمر يتعلق بنجيب محفوظ، فهو الكاتب الأبرز لفن العرب الأحدث، وهو فن الرواية الذي ينافس فن الشعر على الأولوية في القرن العشرين.

* لكن انتقاداتي السياسية لمحفوظ ومساءلاتي الفلسفية لرؤيته لم تقلل يوماً من إعجابي به وحبي له.. بل كان يحزنني ألا يوظف أديب ضخم من هذا العيار الثقيل موهبته الابداعية الفذة، لصالح صراع أمته مع الصهيونية.. رغم أنني أفهم جيداً، أنه لو فعل لخسر جائزة نوبل التي يسيطر عليها جهابذة الصهاينة.

* ولا أريد أن يفهم أحد من هذه الإشارة أنني أقلل من شأن جدارة محفوظ بجائزة نوبل، فأنا أراه أكبر من الجوائز مهما كان شأنها، وعلى الصعيد الشخصي ذرفت عيوني دموع الفرح حين سمعت نبأ فوزه بنوبل، وكنت مديراً لبرامج التلفزيون السوري آنذاك.. وكان عليّ أن أبادر- مثل كل المسؤولين عن محطات التلفزة العربية والعالمية- إلى مواكبة الاحتفاء بنيل محفوظ جائزة نوبل..

لكن الوضع السياسي في تلك الآونة (١٩٨٨) كان محرجاً للغاية، فقد كنا في سورية ما نزال نعيش سنوات القطيعة مع مصر (قبل أن تعود العلاقات إلى طبيعتها الأخوية الحميمة)، وكان ثمة تحفظ (غير معلن) على (محفوظ)

لما أشيع حوله من تصريحات ولقاءات مع الملحق الثقافي الإسرائيلي لا توافق رؤيتنا السياسية..

لكنني كنت أعرف عمق تقدير القيادة في بلدي لمبدع ضخم في وزن (محفوظ) وهذا ما حفزني أن أتصل بوزير الإعلام آنذاك، فأقترح عليه أن توفدني الحكومة إلى مصر (رغم القطيعة) لأحمل تهنئة سورية رسمية لمبدع العرب الكبير.. وقد تم نقل الاقتراح إلى قمة القرار السياسي، فلقي القبول والترحيب، ومضيت إلى لقاء نجيب محفوظ.

* قلت لسائق التاكسي في القاهرة خذني إلى (الأهرام) فظن أنني أريد أهرام الفراعنة قال (تقصد الهرم؟) قلت: نعم.. لكنني لا أقصد هرم خوفو.. أقصد الهرم الجديد (نجيب محفوظ) في جريدة الأهرام.. وضحك السائق وقال: (ده هرم فعلاً).

* لم أفاجأ بترحيب محفوظ بي، فهو الرجل الأشهر بالدماثة واللطف والتهذيب، وقد رأيت فيه (رغم عظمة ما حقق من مكانة) نموذج الموظف المصري الذي تحدث عنه طويلاً في رواياته.. ولعله أفاض في الترحيب، لكوني قادم إليه من سورية، وكانت من أكثر البلدان العربية إقبالاً على قراءته، وتقديراً لمكانته، وكانت دار الآداب التي طبعت مؤلفاته تبيع جلّ منشوراتها في الشام، وكان سعيداً لأن سورية لم تمنع روايته الشهيرة أولاد حارتنا، وكنت قد حملت إليه هدية رمزية من (الأغاني) الدمشقي العريق.. فضحك وهو يتسلم الهدية وقال:

- ليتك جئتني بنسخ من رواية (أولاد حارتنا) لأنني لا أملك نسخة منها وأنا أحتاج إليها أكثر من حاجتي للأغاني.. وعبر عن امتنان شديد حين عرف أنني موفد رسمي..

وقد بدأت بعد المجاملات (الصادقة) حديثاً في الثقافة (وكنت أدرك أنه قد واجه آلاف الأسئلة من كل وسائل الإعلام في العالم) وكان علي أن أطرح سؤالاً

يثير اهتمامه.. فكان السؤال هو ذاك الذي بقي حائراً في البال منذ مطلع الستينيات، فقلت لنجيب محفوظ:

- لقد تراءى لصابر في الطريق أنه رأى السيد الرحيمي على مشارف الصحراء، ولا أحد يعلم سواك إن كان قد رآه حقاً أم لم يره، فهل رآه حقاً يا أستاذ نجيب؟ أكانت رؤية السيد الرحيمي حقيقة أم هي وهم وسراب؟

ابتسم محفوظ مقدراً خطورة سؤالي، ولكن السؤال أغراه بأن يغرق معي في حديث عميق عن موقفه الكوني والفلسفي وقادنا الحوار إلى حضرة المحترم، ثم إلى أولاد حارتنا وإلى الموقف بين (قاسم، وعرفه)..

ثم صارحته بعتبنا السياسي.. فقال: إن ما أشيع عن لقاءاتي بالملحق الثقافي الإسرائيلي كذب لا صحة له.. وأما موقفي من الصراع العربي-الإسرائيلي فقد أعلنته لجمال عبد الناصر حين زار الأهرام ومعه العقيد القذافي فقلت له على الملأ: (يا ريس.. لايمكن نبقى لا حرب ولا سلم.. ما تخلصونا.. يا نحارب.. يا نصالح)..

وقال محفوظ (وحاربنا في اكتوبر.. والنتيجة زي ما أنت شايف)..

وقد تكررت لقاءاتي مع محفوظ عبر زياراتي اللاحقة لمصر، وكنت أجد متعة عذبة في الحديث معه، رغم أنه ليس محدثاً بارعاً في ذات مستوى كتابته، وليس صاحب نكتة على ذات مستوى سخريته الإبداعية، ولكنه صاحب قلب كبير، يفيض لطفاً وتواضعاً وصاحب ثقافة موسوعية، وقد سألته يوماً عن تكوينه الثقافي وكيف أتيح له أن يقرأ آداب العالم، فعلمني درساً في تكوين الثقافة الشاملة حين قال: (كنت أقرأ من كل أمة قممها، ومن كل قمة، قمة ما كتب).

ولكن محفوظ كان رغم ذلك يصغي بانتباه ورهافة لأولئك الشباب الذين يتزاحمون على الجلوس إلى جواره ليقرؤوا له ما يكتبون، وليسمعوا تعليقاً يكون وساماً وشهادة.

* * *

كلمة العدد

١١

الإدارة العربية وتحديات التنمية

د. علي القيم
رئيس التحرير

بدعوة من جامعة الدول العربية (المنظمة العربية للتنمية الإدارية، عقد في مدينة الدار البيضاء (المملكة المغربية) بين ٢٧و٣١ آب الماضي، المؤتمر العلمي السابع للإبداع والتجديد في الإدارة العربية وتحديات أهداف التنمية للألفية الثالثة، وكان لي شرف تمثيل سورية في هذا المؤتمر بتكليف من الأستاذ الدكتور رياض نعسان آغا، وزير الثقافة.

أهمية المؤتمر تكمن في المشاركة الفعالة والجيدة لنخبة من كبار الباحثين والمختصين الذين قدموا محاضرات ومداخلات في موضوع تحديات التنمية الإدارية التي تشكّل بعداً أساسياً من أبعاد التنمية الشاملة التي تنشدها أقطار وطننا العربي، وتسليط الضوء على مدى حاجة التنمية في بلداننا لإقامة وتحقيق النهضة وبلورة إرادة تغيير واضحة، ووضع رؤية عربية استراتيجية لطرح مشروع جدّي للتنمية الإنسانية..

دور الحكومات والدول في تنظيم الحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية، كان من الموضوعات التي احتلت حيّزاً كبيراً من مناقشات المؤتمر، ففي ضوء التحولات والمتغيرات العالمية التي حدثت في السنوات القليلة الماضية، فإن الضرورة ملحّة لإبراز دور الحكومة، وتطوير وتأهيل قدراتها العملية والعلميّة، وإقامة البنية الأساسية وتنمية الموارد الاقتصادية وترشيد عمليات استخدامها، والانتقال من حكومة النخبة إلى حكومة المجتمع..

وتشكل التنمية الثقافية عملية جوهرية في المجتمع العربي، فهي تؤدي إلى تحديث لثقافة الأمة، وتضمن استدامة لمكونات تطورها واستيعابها لمتطلبات العصر، والتفاعل معها في حركة دائمة متجددة، وهذا لن يتم إلا من خلال الخطوات التالية:

- التخلّص من الازدواجية الثقافية، فهناك ثقافة الأغلبية الساحقة التي تتعرض لأشكال متنوعة من محاولات التفكيك والتشريد والتدمير، وثقافة مجتمع النخبة التي تقود عملية التحديث الغربية في المجال الثقافي.. والحسم في هذه القضية يجب أن يتم لصالح الثقافة التي تجسّد التواصل الحضاري، وتحافظ على الهوية العربية.

- تجديد مكونات التواصل الثقافي، وهذا لا يعني الانتقائية التوفيقية بين مكونات الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية على أساس أن التقدم الإنساني يتم خلال تمازج الحضارات وتلاقح الثقافات، بل عن طريق تطوير الواقع الثقافي العربي، بما يتاقلم مع متغيرات العصر والخصوصية الثقافية العربية، بغية الوصول إلى النموذج الثقافي البديل وليس النموذج الثقافي المختلط الهجين..

* * *

التجديد في الإدارة العربية، يعني أيضاً التجديد في المنظومة اللغوية، حيث

تعد اللغة القاعدة الكبرى للإنتاج الثقافي، ولا نتوقع حدوث تطور ثقافي يقوم على تعميم استعمال اللغات الأجنبية على حساب اللغة العربية، ونحن نشهد أخطر عمليات الهيمنة الثقافية، انطلاقاً من توسيع مناطق استعمال لغات الدولة الغربية المتقدمة على حساب حصار مجالات استعمال وتطبيق لغة التواصل الحضاري في الوطن العربي، والمدخل المهم للتغيير الثقافي الإيجابي، هو إعادة الاعتبار للغة العربية في ميادين الدراسة والبحث والعلم والثقافة والفنون، ويتوازى ذلك مع الانفتاح على اللغات العالمية الأخرى.

التجديد في الإدارة العربية، يتطلب أيضاً التجديد في منظومة الأفكار داخل المجتمع مما يعيد الاعتبار للقوانين والتشريعات والمؤسسات والسياسات التي تساهم في بناء منظومة مرتبطة بتطور المجتمع وتمايزه، والتخلص من الصراع الناتج عن استهلاك المنتجات الفكرية الغربية بمصطلحاتها ومفاهيمها.

التجديد في الإدارة العربية، يعني أيضاً التجديد في منظومة العلوم التي نجدها في المجتمع العربي، عاجزة عن القيام بدورها لأسباب عديدة، من بينها عدم القدرة على مواكبة التطورات المعرفية والاستفادة منها في معالجة المشكلات المجتمعية المتنامية، مما يترتب القيام بتغيرات كبرى في برامجها ومؤسساتها وهيكليتها، مع إعادة الاعتبار للطاقات البشرية المؤهلة لتقوم بدورها الفعال في عملية البناء والتطور، كخطوة كبيرة في طريق بناء الوطن وتحديث بنيانه.

المنطلق سيكون من التعلّم وتطوير الموارد البشرية وتهيئة الإنسان المطوّر والمعدل فكرياً وجسدياً .. لذلك جرى التركيز في المؤتمر على مفهوم التعلّم وليس التعليم، لأن التعليم يحدث عادة في المدارس والجامعات برغبة الطالب في الحصول على شهادة تؤهله للعمل، أما التعلّم المطلوب فهو الذي يحدث في واقع العمل من خلال ممارسات وتجارب، ويكون الدور هنا للمتعلم وليس للمعلّم، لأن المتعلّم هو الأهم وهو الذي يريد تطوير نفسه، ومكان العمل الذي يعمل فيه..

تبدأ المرحلة الأولى بالتعلّم الجماعي، الذي يهدف على الانتقال بالأفراد من حالة الجمود والعمل الروتيني، إلى مرحلة الانتباه إلى أهمية التعلّم، وأهمية انتقال المعلومة من فرد إلى آخر، ومن قسم إلى آخر، وذلك من خلال دفع هؤلاء الأفراد إلى العمل بطرق جماعية مثل: فرق حل المشكلات، وفرق التحسين المستمر، والتي تحدث فيها مسألة التعلّم بشكل شبه تلقائي.

هذه المرحلة لا بد لها من أساليب ووسائل متعددة تشجع الفرد على العمل ضمن فريق، وذلك من أجل إخراج الفرد من العزلة التي يعيشها، وحتى تتم عملية تبادل المعلومات بطريقة منظمة بدلاً من انتقالها عبر دهاليز العمل أو في أوقات الراحة.

المرحلة الثانية: هي مرحلة التعلّم الذاتي، وهنا يكون الفرد قد عرف أهمية التعلّم واكتسب مهارة نقل المعلومة إلى غيره، أو أخذ المعلومة من غيره، وبالتالي فهو مهيّأ للقيام بالبحث عن المعلومة من مصادر أخرى كي يضيفها إلى حصيلته العلمية ويقوم بدوره بنقلها إلى غيره من الأفراد..

المرحلة الثالثة: هي مرحلة التعليم المستمر، كوسيلة للتطوير الذاتي، لأن التدريب وحده ليس مهماً، وإنما نتائج التدريب، التي تعني تفعيل التعلّم باستخدام المعلومات الجديدة ونقلها إلى الغير وتدوينها وحفظها في مواقع يسهل الرجوع إليها..

* * *

مع تطور ثورة المعلومات والاتصالات الحديثة، كان لا بد في مؤتمر عن الإبداع والتجديد في الإدارة، من طرح موضوع «الحكومة الإلكترونية» التي تمثل اتجاهاً جديداً في الإدارة المعاصرة، حيث أصبحت تسود العالم الآن حركة نشطة لاستثمار كل التقنيات الحديثة لنظم المعلومات والاتصالات المستحدثة في تطوير أعمال المؤسسات والهيئات العلمية والإدارية، وتحويلها إلى منظمات إلكترونية تستخدم الشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنيت) في إنجاز جميع أعمالها ومعاملاتها الإدارية، من تخطيط وتنظيم وتوجيه ورقابة، وهكذا أصبحت الحكومة الإلكترونية جزءاً أساسياً من واقع معاملات الحياة المعاصرة.

لقد تبلورت الثورة التكنولوجية في بدايات القرن الحادي والعشرين في ثلاثة مجالات رئيسية هي: تكنولوجيا المعلومات، وزيادة قدرة الإنسان على تخزين المعلومات وسرعة استعادتها وتحليلها واستخدامها في صناعة القرارات..وتكنولوجيا خلق المواد الجديدة من الموارد الطبيعية أو المحدودة، التي ساعدت الإنسان على إجراء توليفات مبتكرة تزيد من جودة نواتجها وتقلل من كلفتها.. والتكنولوجيا الحيوية التي يستخدمها العلماء لإحداث تغيرات محفزة على الشيفرة الجينية الحاملة للخصائص الوراثية بهدف الحصول على نواتج جديدة.

ومما لا شك فيه أن الثورة التقنية سوف تتعاظم إسقاطاتها الفكرية والثقافية والاجتماعية وسوف تزداد تأثيراتها الاقتصادية والسياسية والعسكرية على مختلف أرجاء العالم، وقد أصبحت المعلوماتية شريان الحياة الدافق الذي يزود القادة والإداريين ومتخذي القرارات ما يساعدهم على التشخيص والتحليل والتقويم والمتابعة، وصارت أنشطة المؤسسات والإدارات المعاصرة تعتمد على المعرفة والمعلوماتية، مما أدى إلى تغيّر العمليات والإجراءات والبنى التنظيمية والمهارات ومعايير الأداء وإلى ظهور مصطلحات حديثة مثل الإدارة الإلكترونية والحكومة الذكية والحكومة الإلكترونية، استجابة لتطور تقنية المعلومات والاتصالات، واستخدام الحاسب الآلي والشبكة العنكبوتية للمعلومات (الإنترنيت) وبدأت حكومات العالم تفكر في إحداث بيئة إلكترونية لتشغيل وإنجاز عملياتها المختلفة، وأصبحت الحكومة الإلكترونية تمثل اتجاهاً جديداً في الإدارة المعاصرة.. هذا الاتجاه الذي يعيد تشكيل حكومة الدولة من جديد باستخدام أساليب مبتكرة لأداء الأعمال عن طريق تطويع التقنية وتسخيرها لتنفيذ مهام الأجهزة الحكومية بجودة عالية وتكلفة أقل ووقت أسرع..

الحكومة الإلكترونية ليست مجرد أتمتة المكاتب، وإنما هي تحوّل حقيقي في أسلوب عمل الإدارة العامة، وسلوكياتها تتطلب تعديلات أساسية في البناء الهيكلي لمؤسسات الدولة، ونظم عملها والتقنيات والأساليب المستخدمة والتشريعات اللازمة لضبط أدائها، وفي التفاعلات العامة في البيئة بين الحكومة والجمهور.

مشروع الحكومة الإلكترونية ضرورة حتمية ينبغي الشروع في تطبيقه، لأن إدخال التقنية الرقمية في الأجهزة الحكومية أصبح خياراً استراتيجياً من أجل تطوير الحصول على الخدمات والمعلومات الحكومية، وتعامل المواطن مع الحكومة بشفافية، والتقليل من الوساطة والمحسوبية والفساد.

* * *

التجارب الناجحة في تطبيقات بعض الحكومات العربية، كانت محور نقاش في محاور المؤتمر، وقد أكدت على استنتاجات وتوصيات مهمة نذكر منها:

- مشاريع الحكومة الإلكترونية ليست عملية تكنولوجية بل عملية واسعة، وتعتمد في نجاحها على العنصر البشري وتكامله مع العناصر والمتطلبات الأخرى.

- تطبيقات الحكومة الإلكترونية لا تمثل الطريق المختصر للتنمية الاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي لا ينبغي النظر إليها كهدف نهائي، وإنما وسيلة مساعدة لتحقيق الأهداف التنموية.

- تتطلب تطبيقات الحكومة الإلكترونية إعادة هندسة العمليات وتحسينها وتبسيط إجراءات العمل ومراجعة الهياكل التنظيمية للإدارات مع التركيز على الأهداف والنتائج.

- عملية التأهيل والتدريب تحتاج إلى أساليب وآليات مختلفة أساسها سياسة تدريبية تعتمد على برامج الموظف الشامل، وتنمية الموارد البشرية، وبرنامج التعليم المستمر، ومراقبة نتائج الأداء.

- رؤية المدير أو المسؤول تحتاج إلى الرغبة الصادقة للتغيير وتحسين ظروف وحياة العاملين.

- لم تعد نظم وأساليب التعليم الحالية التي تنتهي بمرحلة أو شهادة صالحة لبناء نماذج للعملية التدريبية المستعملة في إطار التنمية والتحديث والتطور.

- الفجوة بين الطموح والأداء تظل دائماً دافعاً إلى التحسين المستمر، والتغيير أصبح الثابت الوحيد في خضم الحاضر والمستقبل.

- أصبح التدريب وتنمية الموارد البشرية، الشغل الشاغل في القرن الحالي، الذي وصف بـ «قرن الموارد البشرية».

- تحديات الألفية الثالثة تتمثل بثلاثة تحديات:

أ - التحدي الأول: الإنتاجية أو القدرة على خلق الثروة.

ب- التحدي الثاني: تحدي الجودة أو التطلع إلى إدارة الجودة.

ج- التحدي الثالث: تحدي الشراكة واعتماد ثقافة العمل المشترك.

- التنمية البشرية هي مقياس النجاح، فمن دون موارد بشرية مدربة لن تستطيع أي جهة تحقيق النجاح.

- أقصر طريق إلى إعادة إيقاد نار الخيال العربي الخامدة، وإطلاق القدرات العربية لصنع نهضة تضاهي ما صنعناه في الماضي، أن نعمل للمستقبل.. التحسّر طاقة سلبية يجب أن نحولها إلى طاقة إيجابية بالعمل واكتساب المهارات.

الدار البيضاء (٢٧- ٣١ آب ٢٠٠٦)

الدراسات والبحوث

ما وراء علم النفس، رسالة إلى الشباب
د. فاخر عاقل

صورة الغرب في أدب حنا مينه
د. يوسف الحمادة

أدب المقاومة بين الثبات والتغير
د. ماجد أبو ماضي

المدينة العربية (حلب) في العصر العثماني
د. ملكة أبيض

اللغة بما هي بيئة
ترجمة: د. قاسم مقداد

الترجمة الأدبية والتنمية الثقافية
جان ألكسان

جماليات الطباق ودلالاته
خير الدين قبلاوي

النص الآخر الغائب
أحمد حسين حميدان

أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي
إسماعيل بن أصفية

تأملات وجودية في الأدبيات الصهيونية
كمال راغب الجابي

وسائل الاعلام والاتصال عند الشعوب القديمة
محمد عيد خربوطلي

أبو العلاء المعري معجزة لغوية
عبد اللطيف محرز

الدراسات والبحوث

١٨

ما وراء علم النفس رسالة إلى الشباب

د. فاخر عاقل *

قبل خمس وخمسين سنة كتبت "رسالة إلى ابنتي" وبعد ست سنوات كتبت "رسالة إلى ابني". وقد قرأت الرسالتين على شكل محاضرتين وكان لهما -فيما أعلم- صدى طيب لدى الذين قرؤوهما. وقد بلغت من العمر سبعة وثمانون عاماً اكتب إلى الشباب. "من الجنسين" رسالة أرجو أن تلقى لديهم ما لقيت الرسالتان السابقتان من تأييد وموافقة. فإن حصل هذا فحسبي الرضا عن النفس وإلا أكون قد اجتهدت ولكل مجتهد نصيب يقول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق" إذن فالدين الصحيح هو الخلق القويم.

* أديب وتربوي ومفكر سوري.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

كل دين إذا لم يكن تمام الخلق الصحيح لم يكن ديناً. الدين يتطلع إلى المثل الأعلى إلى الله عز وجل ويحاول أن يتقرب منه. الدين الصحيح هو الحياء والحياء من الإيمان. والحياء غير الخجل فالخجل مرض والحياء إيمان وصدق من قال: "إذا لم تستح فاصنع ما شئت" وهكذا فالحياء عمود من أعمدة الدين والدين هو مخافة الله. هو المثالية. هو الإنسانية هو الضمير الذي قال عنه القرآن الكريم "النفس اللوامة" فالضمير إذن يسميه القرآن الكريم بالنفس اللوامة هي النفس التي تراجع أعمال صاحبها فتجيز بعضها وتحثه على تكراره وتمنع بعضها الآخر وتحض على تركه.

الدين هو العمل. وهو المعاملة. يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن الله تعالى يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه" إذن. إتقان العمل وليس جمع المال هو الذي يدعو إليه الدين الصحيح. "المال والبنون زينة الحياة الدنيا" ولكن المال المقصود هو المال الحلال وهو العمل المتقن المال الحلال الذي ناله صاحبه عن عمل أتقنه. وهنا تأتي العلاقة بين العلم والتعلم. العلم النابع عن المعرفة الصحيحة والناتج عن التعلم الدقيق.



العلم الذي تقوم عليه إنسانية المتعلم. العلم هو إدراك الصحيح من المعارف والعمل على تطبيقه خير تطبيق وحينئذ فإن القراءة. قراءة العلوم وإتقانها وتطبيقها. هي الطريق إلى العلم والتعلم وهكذا فإن العمل الصحيح

ينتج عن العلم والتعلم والقراءة والإتقان والضمير. وغير ذلك من المثل العليا.

ومن أولى الأعمال التي ينظر إليها الشباب من الجنسين هما الزواج والطلاق. الذي يعرفه رسول الله بأنه "أبغض الحلال" الزواج يجب أن يقوم على الحب. على الاحترام على الذكاء والفهم. على الاعتدال وعلى اللطف وقد قال تعالى لنبيه "لو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك" إذن فالزواج لا يقوم كما يحسب شبابنا على المال أو الجاه أو العائلة وإنما يقوم على الحب والاحترام والذكاء والفهم.

الإسلام أمة وسط "بحسب أقوال الأئمة الوسط" ونقول: إن الفضيلة وسط بين رذيلتين. فالشجاعة وسط بين الجبن والإسراف في التصرف. والكرم وسط بين التبذير والبخل وهكذا... فاللطف مثلاً وسط بين التقتير والتبذير. كن معتدلاً وقديماً قيل "خير الأمور الوسط" وحب التناهي غلط" والتربية الصحيحة وسط بين الظلم أو الضرب وبين الدلال. واجبك أن تربي أطفالك على احترام الذات "ومن لا يكرم نفسه لا يكرم" ومن واجبك أن تربي ابنك أو ابنتك على احترام الآخرين. فالسلطة يجب احترامها وهي تتراوح بين الأب والأم إلى الحاكم العادل. طبعاً ليس من واجبك أن تحترم الحاكم الظالم ولكن واجبك أن تحترم الحاكم المنصف الذي يعطي كل ذي حق حقه ويمنع الأقوياء من ظلم من هم أضعف منهم. من واجبك أن تكون مواطناً صالحاً يحب وطنه ويضحي في سبيله ويبذل الغالي والنفس في سبيل رفعته ومجده وهو واجب أن لا تبخل بشيء أياً كان عن وطنك وحقه في الكرامة البشرية.

احترم تراثك وتقاليدك ولا سيما ما أجمع الناس على اعتباره صحيحاً واحرص على التقدم والسير إلى الأمام. عامل مواطنيك بكل صفاتهم بالمساواة وأعطهم حق المساواة في كل شيء هم فيه سواء.

لا تكذب. فالكذب أمُّ الخبائث والذي يكذب لا يتورع عن ارتكاب أية فاحشة أو رذيلة. قل الحق ولو كان على نفسك واعتذر عن السيء ولو كان في الاعتذار ضررك.

لا تسرق فالسرقة سبيل إلى كل الكبائر والذي لا يتورع عن السرقة لا يتورع عن أية رذيلة كانت. وفي هذا السياق نحضك على أن لا ترتشي فالرشوة رذيلة تفسد المجتمع وتضل المواطنين وتضيع حقوقهم ولذلك فالامتناع عن السرقة واجب على الراشي والمرتشي.

فرق بين ما قلناه عن الحياء والخجل

فالحياء دين وفضيلة يتحلى فيهما المؤمن فيمتنع عن العيب والعيب هو لا ثاني له وأما الخجل فهو مرض يجب أن نبتعد عنه يجب أن تقول الحق وأن لا تستحي من الحق أياً كان ثمنه والذي يستحي من الحق مريض يجب أن يداوى أمّا قول الحق فواجب ديني واجتماعي أياً كان ثمنه.

لا تفعل في السر ما تستحي منه في العلن. إن ما يخجلك في السر يجب أن يخجلك في العلن. وضميرك سيقول لك أنه سيء سوءه في العلن يجب أن لا يكون سرك سيء وعملك حسن أو أنه يبدو كالحسن. إن صورة الشيء لا تختلف بين السر والعلن. هي. هي ولو حاولنا إظهارها على شكل مختلف والله عز وجل لا تخفى عليه خافية فهو يعلم السر وأخفى ولا يمكن غشه وسيلقى فاعل الشر في السر والخير في العمل كل سيلقى جزاؤه. هذه بعض الكبائر أشرنا إليها بوضوح ومن واجب الشاب أو الفتاة أن يراعيها مراعاة دقيقة ليستحقوا اسم المواطن الصالح. وكذلك أموراً أخرى.

* * *

٢٢

صورة الغرب في أدب حنا مينه

د. يوسف الحمادة *

منذ روايته الأولى، المصابيح الزرق، التي ظهرت عام ١٩٥٤ والتي تعود بأحداثها إلى فترة الحرب العالمية الثانية حين كانت سورية تحت الانتداب الفرنسي، يصور لنا حنا مينة شخوصاً يتخذون موقفاً عدائياً من الغرب. ولن يتغير هذا الموقف في الأعمال اللاحقة. مع ذلك، يمكن للقارئ أن يلاحظ منذ الرواية المذكورة، صوتاً أكثر اعتدالاً يخالف الخطاب الوطني والقومي السائد آنذاك. وستزداد قوة هذا الصوت في الأعمال اللاحقة مما يشير إلى تطور صورة الغرب في أدب كاتبنا. وسنحاول أن نبين أن هذا التطور ينحو باتجاه لقاء حقيقي بين الغرب (أو جزء منه على الأقل) والشرق[1] حول البحر المتوسط.

---

* باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

عداء لا شك فيه

تغذي شخصيات حنا مينة الروائية عداء واضحاً تجاه الغرب. ولذلك أسباب رئيسية عدة وهي: الانتداب الفرنسي مع ما يحمله من شرور ومساوئ، قضية سلخ لواء اسكندرونة عن سورية، أزمة الثلاثينات الاقتصادية وآثارها المأساوية، القضية الفلسطينية. ويغطي معظم هذه الأحداث النصف الأول من القرن العشرين وهي فترة امتازت بصراع مباشر وعنيف بين الشعوب العربية والغرب وعلى رأسه فرنسا وبريطانيا. ويعود ذلك إلى اصطدام الكولونيالية في محاولتها الحفاظ على مواقعها، بتطلع الشعوب العربية إلى استرداد حريتها التي كانت قد فقدتها منذ زمن طويل. كانت فرنسا حينها تحتل المغرب الأقصى والجزائر وتونس في شمال أفريقيا وسوريا ولبنان في المشرق، وكانت إسبانيا تنافسها على المغرب الأقصى بينما تحتل إيطاليا ليبيا. أما بقية بلدان المنطقة فكانت في يد بريطانيا. وسنتطرق بشيء من التفصيل إلى صورة بعض هذه الدول الغربية في أعمال كاتبنا.

تعتبر فرنسا البلد الغربي الأكثر حضوراً في أعمال حنا مينة ومردّ ذلك بلا شك إلى تواجدها كبلد منتدّب في سورية في تلك



الحقبة التاريخية. وهذا هو السبب الأساسي الكامن وراء الصورة السلبية التي ترسمها لها أعمال الكاتب فأبطال هذا الأخير يقفون ضد كل تجاوزات سلطات الانتداب التي يعتبرونها صورة عن الممارسات الكولونيالية بعامة: سياسة العنف وكم الأفواه، الإيقافات وتعذيب المناضلين، محاولات تقسيم البلد إلى عدة دويلات...الخ[٢]. لكن يبقى الدور الذي لعبته فرنسا في سلخ اللواء وتسهيل ضمه إلى تركيا عام ١٩٢٩ من أهم عوامل الكره لها. فبقيامها بذلك خرقت فرنسا كل

قواعد الانتداب وغذت حقداً وغضباً لأمد طويل[٣].

وتأتي فترة الثلاثينات والحرب العالمية الثانية لتزيد الأمور سوءاً. فبين عامي ١٩٣٢و ١٩٣٩ هزت أزمة اقتصادية أوربا بأكملها وانتشرت لتمس البلدان الواقعة تحت تأثير هذه الأخيرة. ثم جاءت الحرب لتزيد من عدد الأشخاص المعانين للبطالة والمجاعة. في أكثر من مكان تستغل شخصيات مينة الفرصة للإشارة إلى أنّه، في تلك الفترة، كانت سورية بأكملها تعيش «ظروفاً استثنائية» تبهظ الناس بثقلها. كان هؤلاء يعانون من آثار حرب تدور رحاها بعيداً عنهم، حرب غير منظورة يقوم بها أعداء «غير منظورين»[٤]. كان السوريون يعيشون «ظروف الحرب دون أن يروها».

هذه الصورة السلبية تجعل من فرنسا السبب الأول للمآسي التي يعانيها الناس. أما ما هي الآلية التي تجعلها مسؤولة عن الفقر والبطالة وانتشار الجريمة، فإنَّ رجل الشارع، في أدب مينة، لا يعيها بشكل واضح لكنه غالباً ما يحس بتورط دولة الانتداب بشكل غير محدد. مع ذلك، يكفيه هذا الشعور المبهم حتى يغذي ضد المستعمر كراهية شديدة تُقرأ في عيون المارة، وفي صمتهم، كلما صادفوا جنوداً فرنسيين في الشارع[٥]. ويكفيه هذا الشعور أيضاً كي يمجد كل فعل مقاومة وكي يجعل منه واجباً وفعلاً مشرفاً بنفس الوقت، فالقناعة راسخة بأنّ اللغة الوحيدة التي يفهمها المستعمر هي لغة القوة.

وحتى إن كانت الإشارات الخاصة ببريطانيا العظمى، في أدب حنا مينة، قليلة، فهي تكفي لرسم لوحة سوداء لها. فبريطانيا متهمة بقمع كل شكل من أشكال المقاومة في البلدان الواقعة تحت وصايتها، وبملاحقة المناضلين، وممارسة السجن والتعذيب. فكما لاحقت السلطات الفرنسية صالح حزوم قامت السلطات البريطانية في مصر بملاحقة البحار والنقابي المصري سيّد الاسكندراني[٦]. ومن الاتهامات الأخرى الموجهة إلى بريطانية نذكر محاولاتها في نهاية الحرب العالمية الثانية دفع فرنسا إلى الخروج من سورية للحلول محلها تحت ذريعة مساعدة السوريين للحصول على استقلالهم[٧].

أما إيطاليا فبالرغم من أن حضورها محدود في أعمال الكاتب، إلا أنها في المرات القليلة التي تظهر فيها تبدو كقوة اقتصادية مضرة بالبلاد كما في روايتي المستنقع والمصابيح الزرق[٨].

الأمثلة المذكورة أعلاه تسمح لإنسان مينة الروائي بالقيام بالتعميم التالي: إنه يعتبر نفسه مستهدفاً من قبل «تحالف غربي» يعمل ضده، ضد بلده، وضد ثقافته. وهكذا فهو يرى في فرنسا وإنكلترا وإيطاليا وغيرها أوجهاً لقوة واحدة شريرة، لا ترحم

قوة تستعمل كل الوسائل لاستعباده[٩]. إنَّه على يقين بوجود تآمر غربي يستهدف العالم العربي بخاصة والشرق بعامة، بقصد متابعة استغلاله بكل الأشكال الممكنة[١٠]. وهو يشعر بأنَّ هناك استمرارية بين الوصاية الفرنسية- البريطانية في بداية القرن العشرين والعدوان الأمريكي- الإسرائيلي اليوم[١١]. إنَّ لديه انطباعاً بأن هذه الدول العظمى تتناوب على استغلال بلاده[١٢]. وأنَّ الولايات المتحدة وحليفتها إسرائيل تمثلان الحلقة الأخيرة من هذا المسلسل العدواني. كل هذه الدول تشكل «مملكة الشر» كما يسميها أحد أبطال مينة مشيراً إلى المصائب التي تنشرها في كل أركان العالم[١٣]. ولا يحاول أبطال مينة إخفاء عدائهم «للتكبّر وشراهة ورياء» هذه المملكة. وتزداد تصريحاتهم بهذا الخصوص حدة وصراحة في الكتب الأخيرة، حيث لم يعد هناك جهد لتورية غضبهم المتزايد. وهم يخطون خطوة أخرى إلى الأمام عندما يربطون المملكة المشار إليها بالنازية والفاشية، ويعتبرونها وريثتهما الشرعية[١٤].

أما القضية الفلسطينية فهي في مركز اللوحة التي يرسمها إنسان مينة للغرب. فالإشارات إلى هذه المأساة كثيراً ما تتردد في أعمال كاتبنا، ونخص بالذكر رواية حمامة زرقاء في السحب التي تكرس جزءاً كبيراً من صفحاتها لرواية قصة فلسطيني محكوم عليه بالموت بمرض السرطان في مشفى لندني. ومن المفروغ منه أن اختيار لندن لهذا الأمر ليس عبثاً. فبريطانيا العظمى ساهمت أكثر من غيرها في خلق الدولة العبرية، وبالتالي في دفع مئات الآلاف من الفلسطينيين على درب الهجرة. فالوعد الذي قطعه عام ١٩١٧ آرتور جيمس بلفور وزير الخارجية البريطانية آنذاك للحركة الصهيونية بإقامة «وطن قومي لليهود في فلسطين»، والتسهيلات التي منحت لشتات اليهود، بعد أن دخلت الوصاية البريطانية على فلسطين عام ١٩٢٢ حيز التنفيذ، للإقامة في فلسطين، وكذلك القمع الدموي للثورات الفلسطينية المتتالية طوال فترة الانتداب، تشكل كلها الخطوط العريضة لتورط إنكلترا في هذه القضية. وهكذا يُحكم على الفلسطيني المريض بالسرطان بالموت في «حمامة زرقاء في السحب»، يُحكم عليه من قبل «قاضي الموت»، وهو «قاض إنكليزي» تقدمه الرواية على أنه «(صارم، قاس، خال) من الرحمة حيال الطفولة نفسها»[١٥]. وفي النهاية يتمُّ دفن هذا المريض في لندن. ويوحي وجود جهاد السوري وابنته رنا المصابة أيضاً بالسرطان، في نفس المستشفى، يوحي بوحدة المأساة، وكذلك بالتعاضد بين الشعوب العربية التي تخضع لنفس المصير في علاقتها بالغرب[١٦].

ليس من المستغرب بعد ذلك أن نرى أن

بعض الشخصيات تندد بوجود تعصب عرقي غربي يستهدف العربي بخاصة والشرقي بعامة. ويأخذ هذا التعصب شكل صدام مباشر كما في الواقعة التي جرت للطروسي مع إيطالي فاشي في «الشراع والعاصفة»، أو شكل تعقيدات يواجهها العربي في أسفاره بسبب من جنسيته كما في رواية «فوق الجبل وتحت الثلج»، أو شكل نقد للعربي الموصوم بـ «البدوي» أو بـ «الجلف» الذي لا يحسن التعامل مع المرأة كما في ثلاثية الصين...الخ

ويعتبر أبطال مينة أن التمييز العنصري المشار إليه يخفي وراءه إحدى ميزات المجتمع الغربي، وهي نفاقه. فراوي الرجل الذي يكره نفسه يشير إلى أن المحقق «تراك» الذي يتحدث بكثير من المديح والفخر عن مبادئ الثورة الفرنسية، ينكر على سجينه «صالح حزوم» حقه في العمل على تحرير بلده المحتل[17]. أما «زبيد الشجري»، بطل ثلاثية الصين، فهو يسخر من هؤلاء الأوربيين «المتحضرين» الذين يقبلون بكل أنواع الجنون والغرابة و«الشذوذ» في بلادهم، لكنهم يُظهرون الاستغراب بل يشعرون بالصدمة ما إن يرفض الآخر (وهو الشرقي في هذه الحالة) الانصياع لقواعد الإتكيت. وقد أثرت هذه المواقف في زبيد بعمق، مما جعله يندد بالمركزية الأوربية عند هؤلاء الأوربيين الذين يرون كل ما يختلف عن عاداتهم على أنه انحراف لا يتماشى مع الحضارة[18].

ويرفض أبطال مينة، المقتنعين برياء الغرب، كل مشاعر الدونية أمامه. فهم لا يترددون في نقده وفي إظهار اختلافهم عنه والدفاع عن هذا الاختلاف. وهكذا فإن عدم التفاهم يسود أحياناً بين أفراد ينتمون إلى هذين العالمين. فلا جهاد ولا ليديا في رواية «حمامة زرقاء في السحب» يتوصلان إلى شرح أفكارهما، الواحد للأخرى، أو للتفاهم، وهذا ما تعتبره ليديا ناتج عن وجود «عقليتين مختلفتين»[19].

وينتقد العربي في أدب حنا مينة، من جملة ما ينتقد عند الغرب، العلاقات المادية التي تسود كل شيء، وتتمكن حتى داخل الحياة الزوجية[20]. وينتقد أيضاً الجنس الذي يراه وقد أصبح تجارة في أغلب الأحيان ولهذا فهو يعتبره «شذوذاً» ويرفضه على هذا الشكل كرفضه للمخدرات[21]. أما اللغات واللهجات المتعددة التي تستوقف جهاد في لندن حيث يخطب رجال من مشارب شتى في جماعات متزاحمة (هذه الجماعات التي تمنع جهاد من الاقتراب من الحلقات المذكورة وتجبره على البقاء بعيداً) إضافة إلى الإشارات التي توحي بأن هؤلاء البشر يتخبطون في «وحل المدينة» وينغمسون في «الخطيئة المنتشرة في حي سوهو» حيث تنتشر السرقات وتجارة الجنس والمخدرات...، كل هذا ينحو برأينا

إلى الإيحاء بأن التنوع والتعددية بدل أن تظهر كخليط وتنوع إيجابي، تنم عن غياب التجانس في الغرب. وهكذا تبدو المعادلة معكوسة: فليس جهاد الغريب هو التائه في لندن، بل هذه المخلوقات المتباينة التي «لا يجمع بينها شيء إنساني».

لقاء ممكن؟

رغم هذه اللوحة السلبية، هناك صورة أخرى للغرب، أو لجزء منه على الأقل، تتراءى في أعمال كاتبنا. فالمواقف العدائية المذكورة أعلاه تُخلي أحياناً المكان لعلاقات إيجابية، حيث لا يعد «الآخر» يظهر بلبوس من يُخشى منه أو من تجب مقاومته. ويبدو أن تقاربات، بل صداقات حقيقية في بعض الأحيان، تولد هنا وهناك وتسمح إن لم يكن بإلغاء التوتر فعلى الأقل بالتخفيف منه. ومن أسباب اللقاء هذا ما هو فكري وما هو مرتبط بطبيعة عمل البحارة، ومنها ما هو متعلق بالالتزام السياسي وبالظروف السياسية العالمية.

إن القارئ المتيقظ لأدب حنا مينة يمكنه أن يلمس، بين السطور، نوعاً من الإعجاب بالغرب وبمنجزاته. فأوروبا تغري قبل أي شيء بإشعاعها الفكري الحاضر والماضي. وتمثل بلاد اليونان بفلسفتها هذا الماضي المشرق. فمن اليونان «تحدّر كل شيء» كما يقول والد راجعة ذو الثقافة العالية(٢٢). وتوصف أثينا بأنها «أم الحكمة»(٢٣). ورغم المأساتين اللتين يشهدهما جهاد، مأساة ابنته ومأساة الرجل الفلسطيني، وهما مأساتان تضعهما رواية «حمامة زرقاء» في السحب على عاتق الغرب، رغم ذلك فإن جهاد ما يزال يعتبر أن في التراجيديا اليونانية نوعاً من «السمو على الوضاعة الإنسانية»[٢٤]. أما في أوربا الحديثة فالإعجاب مرده أولاً إلى مبادئ الثورة الفرنسية ومفكريها(٢٥). وثانياً إلى كون أوربا اليوم موطناً للحرية حيث يلجأ إليها مفكرو العالم الثالث الملاحقون في بلادهم[٢٦].

أما على مستوى عمال البحر، فإن الصراع الطليعي للطبقة العاملة الأوربية يعتبر مثالاً يُحتذى. فمن هذا الصراع تعلم أبطال مينة كيف يدافعون عن مصالحهم. ودليلنا على هذا التأثير هو تلك القائمة من الكلمات التي ترد على شفاه البحارة والعمال مثل «ساند يكا»، «كاماراد»، «بروباغاندا»...[٢٧]. ومن جهته لا يتردد صالح حزوم الذي قاوم فرنسا المحتلة بالاعتراف بأنه تعلم من البحارة الفرنسيين أنفسهم أسباب الاحتلال والفقر في بلاده وكذلك ضرورة النضال من أجل التحرير والتقدم[٢٨]. رغم ذلك، فالصدمات التي نلمسها بين بحارة أوربيين وبحارة عرب، مردها أساساً إلى طبيعة مهنتهم قبل أي شيء. إذ يبدو أن الصراع اليومي ضد الموت يلعب دوراً كبيراً في تلاشي بعض العداءات،

وحتى في تشكيل شبه «عائلة» متلاحمة في مواجهة الأخطار التي تحدق بها.

من جهة أخرى، أحدث مجيء الحرب العالمية ومعها صعود النازية تعديلاً في موقف البعض من الغرب. إذ أنَّ شخوصاً معروفين بعدائهم الشديد للحضور الفرنسي في سورية، تكلموا بكلام جديد أثار استغراب وعدم فهم البعض. ونعطي مثالاً على ذلك الأستاذ كامل وقاسم العبد (الأول شخصية من الشراع والعاصفة والثاني من ثلاثية البحر). فهذان المناضلان السياسيان قدّرا بأنَّ خطر النازية كان أكبر بكثير من خطر الاحتلال الفرنسي. فناديا تبعاً لذلك بمحاربة هذه الكارثة الجديدة وبالتالي بالتعاون مع فرنسا حتى لو كان ذلك بشكل غير مباشر. فالمسألة بالنسبة لهما كانت مسألة أولويات[٢٩].

لكن إن كانت وطنية الأستاذ كامل وقاسم العبد فوق كل الشكوك، فالأمر ليس كذلك بالنسبة لفارس، الشخصية الرئيسة في «المصابيح الزرق». ففارس، المراهق عند اندلاع الحرب، اشترك في مشاجرة ضد حسن حلاوة الفرّان، المعتبر من أزلام فرنسا، ثم ضد الجنود الفرنسيين، مما أدى إلى الحكم عليه بالسجن لعدة سنوات. هذه الحادثة جعلت من فارس بطلاً في نظر أهل الحي جميعاً. بعد خروجه من السجن يلتحق فارس، بعد تردد، بجيش الحلفاء لمقاومة الألمان في ليبيا. وهذا ما رأى فيه أهل الحي خيانة كبيرة واتفاقاً قرنه هذا الشاب مع عدوهم فرنسا. ونلاحظ أن النقاد الذين اهتموا فيما بعد بقضية فارس هذه، حتى بعد مرور زمن طويل على ظهور الرواية، اتفقوا جميعاً مع أهل الحي وبالتالي مع النفس الوطني السائد آنذاك في أنَّ ما فعله هو خيانة واستسلام. وقد أسف الجميع لتطور فارس «السلبي» هذا، لأنهم جميعاً توقعوا، بسبب حادثة الفران ثم تجربة السجن حيث تعرف بطلنا إلى مناضلين سياسيين وبسبب من وضع المدينة المزري، توقع الجميع أن يتطور فارس إيجابياً، أي أن يزداد التزامه السياسي عمقاً. ولم يفهم أحد لماذا اختار التطوع في جيش الحلفاء[٣٠]. والسؤال المهم الذي يطرح نفسه هو: لماذا اتُّهم فارس بالخيانة بينما لم يُتهم الأستاذ كامل وقاسم العبد بنفس التهمة؟ ألأنه تطوع فعلياً في الجيش الفرنسي (جيش الحلفاء) بينما دعا الآخران إلى مهادنة فرنسا فقط دون الالتحاق بجيشها؟ لكن لا ننسى هنا مسألة هامة هي أن فارس لم يلتحق بجيش فرنسا لمحاربة أهل البلد، بل التحق به لمحاربة ألمانيا، أي لمحاربة النازية، وليس هذا من الخيانة بشيء، بل يكون فارس، بفعله هذا، قد حقق التزاماً سياسياً أبعد وأعمق من الأستاذ كامل وقاسم العبد اللذين لم يحاربا النازية بشكل فعلي

بل اكتفيا بالقول بمهادنة فرنسا حتى تنتهي الحرب ويتخلص العالم من الخطر النازي. بل إننا نستطيع القول بأنه، بتجاوزه للصراعات الآنية (الكفاح ضد الاحتلال الفرنسي) في مواجهة النازية الأشد خطورة، يكتسب فارس بعداً أكثر إنسانية ويحقق التزاماً أكثر صلابة رغم حداثة سنه[٣١].

من الواضح أنّ النقاد الذين اهتموا بمسألة فارس يفضلون موقف الماركسيين الأستاذ كامل وقاسم العبد على موقف فارس في دعوتهما إلى محاربة النازية، وحتى إلى التعاون بشكل غير مباشر مع فرنسا، وفي رفضهما لكلّ تطوع فعلي بهذا الشأن. من جهة أخرى، من الضروري الإشارة إلى أنّ هذه الشخصيات الثلاثة (فارس، الأستاذ كامل، قاسم العبد) تخالف في لحظة من اللحظات، مشاعر جزء من الوطنيين السوريين الذين عجزوا عن استيعاب الخطر النازي ومنهم من ذهب أبعد من ذلك فصفق لانتصارات هتلر تبعاً للمثل القائل: عدوّ عدوّك صديقك[٣٢].

يمكن إذاً أن تكون هناك علاقات إيجابية بين الشرق والغرب وهي تنجم بالدرجة الأولى عن وحدة النضال الذي يقوم به الأفراد في مجالات مختلفة. وقد أعطينا مثلاً أعلاه عن التقارب الموجود بين عمال هذين العالمين وعن الاستعارات بين طبقتين تتعذبان، وإن كان بدرجات متفاوتة، من ظلم الرأسمالية.

ويشكل النضال ضد النازية والفاشية نقطة التقاء هامة بين شخصيات عديدة تنتمي إلى الشرق والغرب على السواء. فاليوناني - السوري ديمتريو، والإيطالي أرتورا، والفرنسي الأب فيلكس، والسوريون الأستاذ كامل والكاتب الزكرتاوي وقاسم العبد... وقفوا جميعاً في وجه هذه الآفة[٣٣]. ومن جهتهما يتمرد زبيد الشجري ومدام بورجرون ضد النازية الجديدة التي تظهر هنا وهناك عند بعض الشباب الأوربيين[٣٤]. ونضيف كذلك أسباباً أخرى للقاء منها: تمرد مران وبربارة، بطلي رواية «فوق الجبل وتحت الثلج»، ضد المحظورات التي يفرضها مجتمع إنساني عجوز ومكبل بقواعد بالية[٣٥]. أما سيد الإسكندراني وارتورا الإيطالي (شخصيتان نلتقي بهما في المرفأ البعيد) فإضافة إلى هوسهما بالحكايات، تجمعهما قناعة واحدة، هي ضرورة مكافحة أي مشروع يهدف إلى استعباد الإنسان[٣٦]. وفي «حمامة زرقاء في السحب» يخلق صراع الإنسان ضد الموت علاقات طيبة بين جهاد وابنته رنا من جهة وليديا البرتغالية وأمها من جهة أخرى، كذلك بين رنا والفتاتين الإيطالية والفرنسية اللتين تلقاهما في المشفى. ولا بد أنّ محاربة الموت اليومية التي تشكل جزءاً لا يتجزأ من طبيعة مهنة البحارة هي أحد الأسباب الهامة الكامنة وراء انسجامهم في شبه عائلة متراصة.

نحو تشكيل عائلة متوسطية

كل هذه الأمثلة الخاصة بلقاءات إيجابية أو بصداقات أو بعلاقات حب، تتضمن عنصراً مشتركاً فيما بينها وهي أنها تجمع في مجملها بين شخصيات متوسطية. ما معنى ذلك؟ هل يفهم إنسان حنا مينة اللقاء بين الشرق والغرب على أنه لقاء بين جيران البحر المتوسط، لقاء بين البلدان المتوسطية يلغي كل دور وكل حضور ممكن لأوربا الشمالية وللولايات المتحدة؟ سنحاول فيما يلي الإجابة عن هذا التساؤل.

تمتلئ أعمال حنا مينة بشخصيات متوسطية منها العربي والتركي والإيطالي واليوناني والفرنسي... ومن جهة أخرى، تعبّر أكثر من شخصية عن رغبتها القيام بسفرة حول المتوسط على القدمين كما في حالة زكريا المرسنلي بطل «الياطر»، وعلى ظهر قارب كما في حال الطروسي في «الشراع والعاصفة»(٢٧). أما بالنسبة لفاطر اللجاوي فالبحر المتوسط عالمه الذي يعلم كل أسراره ويعرف كل شبر فيه(٣٨). من جهتها تعبر رنا في «حمامة زرقاء في السحب» عن رغبتها بالتوقف في روما للتمتع بمعالمها الأثرية الرائعة. وهي رغبة يشاركها فيها أبوها وتتناقض مع النفور الذي يشعر به الأب وابنته حيال لندن(٣٩). ولنلاحظ هنا تطور صورة روما وفقاً للظروف. ففي الصفحات السابقة أشرنا إلى تشبيه فرنسا الكولونيالية بروما القديمة والتوقع لهما بنفس المصير، أي أنه كانت لروما صورة سلبية، بينما في «حمامة زرقاء في السحب» تتمتع روما بسحر وجاذبية كبيرين. هناك إذاً تحول في موقف أبطالنا من العاصمة الإيطالية. ونتساءل هنا إن كانت صورة فرنسا، البلد الغربي الأكثر حضوراً في أعمال كاتبنا، قد تطورت هي أيضاً، بنفس الطريقة، على مر الزمن، وهذا ما سنراه فيما يلي.

في أعمال كاتبنا الأولى التي نقرأ فيها عداءً لا شك فيه تجاه المحتل الفرنسي، تتم بعض الإشارات المتفرقة في هذه الأعمال ذاتها عن رؤية مختلفة. فعندما ينقل لنا راوي «المصابيح الزرق» هلع السوريين عند الإعلان عن الحرب العالمية الثانية، فإنه لا ينسى أن يصور لنا، في الوقت ذاته، الحزن يُقرأ على وجوه الجنود الفرنسيين(٤٠). وفي «المستنقع» يذكر لنا الطفل، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، يذكر لنا أقوال والدته المتأسفة لمرأى قبور الجنود الفرنسيين الذين ماتوا في حربهم مع الأتراك وقبروا في كيليكيا في نهاية الحرب العالمية الأولى.

هذه الأمثلة تجعلنا نستشف، رغم ظروف الاحتلال، نوعاً من الشفقة يشعر بها شخوصنا حيال هؤلاء الغرباء الذين يعتبرونهم، رغم أنهم يناضلون ضدهم دون

هوادة، كضحايا لعبة سياسية، كضحايا نظام وحشي. إضافة إلى ذلك، من الميسور أن نرى في الروايات المدروسة، أن رفض فرنسا ومعاداتها مردّه إلى التصرفات المشينة التي تقوم بها هذه الأخيرة كبلد منتدَب وليس لأنها صادرة عن بلد أوربي. وهناك كذلك تمييز بين فرنسا الكولونيالية، الرأسمالية، وبين بلد الثورة الفرنسية ومبادئ المساواة. بالمقابل نرى أن هذا الوجه المشرق لفرنسا مرفوض من قبل سلطات الانتداب وكذلك من قبل الطبقة الأرستقراطية السورية التي ترتبط مصالحها بالسلطات المذكورة. وكما أن فرنسا الرأسمالية تتفق مع البرجوازية السورية فإن المناضلين السوريين من جهتهم يشعرون بالقرب من الفرنسيين المعتبرين كضحايا الرأسمالية في بلدهم ذاته[41].

هذه الرغبة في التمييز بين الأشياء تتجلى في التحليلات والمواقف التي يتخذها أبطالنا، خلال الحرب، حيال الحكومتين الفرنسيتين: حكومة فيشي وحكومة فرنسا الحرة. صحيح أن هناك دوماً شك في سياسة فرنسا الديغولية التي كانت تحاول، بإعلانها استقلال سوريا القريب، أن تكسب الوقت بانتظار نهاية الحرب، مع ذلك فإن القارئ يشعر بأن الأمور لم تعد كما كانت عليه. إذ يعلم بأنه تم إطلاق سراح بعض السجناء[42]. وبأنه تم التخفيف من الإجراءات التعسفية وحتى أن بعض الضباط الفرنسيين أحرقوا وثائق من أجل حماية بعض النشطاء اليساريين السوريين[43].

هناك إذاً ازدواجية في الموقف من فرنسا منذ الأعمال الأولى لكن النظرة الإنسانية والمحاولة للتفهم التي كانت مجرد بذور في تلك الأعمال ازدادت قوة ووضوحاً في الأعمال الأقرب إلينا. وينعكس هذا التطور في طريقة سرد الوقائع. ففي حين أنَّه، في تلك الأعمال الأولى، يبقى البلد المنتدب وجيشه حضوراً نشعر به لكننا لا نراه إلا بالكاد، كخلفية لوحة، فإن الروايات الأخيرة تقدم لنا رجالاً من لحم ودم، رجالاً يتكلمون ويعطون آراءهم ويستوقفوننا بمواقفهم أحياناً، على شاكلة فيليب جوليان في «الثلج يأتي من النافذة» في «الفم الكرزي» في لقاءاته ومحادثاته مع جوّاد. فهذا الضابط الفرنسي يرتبط بصداقة فكرية إن صح التعبير مع جوّاد. وهو يبدو إنساناً صادقاً ومتفهماً للمقاومة السورية ودواعيها، ولا يتردد في إسداء بعض الخدمات إليها[44]. هكذا لم تعد فرنسا، على مر السنوات، تلك «الكتلة» التي لا شكل لها كما في الأعمال الأولى، تلك الكتلة التي نكرهها دفعة واحدة. فهل البعد الزمني هو السبب الكامن وراء هذا التطور في الرؤية، أم هو تغيّر واقع الحال الذي يجعل الكاتب أقل حماساً لنضالات الماضي؟ برأينا يشكل هذا التطور في رؤية الكاتب جزءاً من

منظور أوسع سنحاول عرضه في السطور التالية.

على طول أعمال كاتبنا، نستشف وداً بين شخصيات، مذكرة ومؤنثة، تنتمي إلى العالمين الشرقي والغربي. ونلاحظ أيضاً أن أغلب هذه الشخصيات تنتمي إلى بلدان حوض المتوسط. لكن بدءاً من رواية «حمامة زرقاء في السحب» (وهي رواية ظهرت عام ١٩٨٨) يصبح هناك تمييز بين المتوسطيين والأوربيين الشماليين. ففي إنكلترا التي تقدمها لنا هذه الرواية كقاض يعطي قراره بالموت بلا شفقة، الصداقات الوحيدة الممكنة تقوم بين جيران البحر المتوسط: رنا السورية، جيفانا الإيطالية، مارغريت الفرنسية، والبرتغاليتين ليديا وأمها[٤٥]. لم يعد الأمر مجرد لقاءات استثنائية بين رجل وامرأة (كما في حالة الطروسي وماريا في الشراع والعاصفة) أو مجرد صداقات تمليها مهنة البحار (كالصداقة بين سيّد وأرتورا وبين اللجاوي وروجيه)، بل صار هناك وعي بوجود قاسم مشترك بين جيران البحر الأبيض المتوسط.

وتشكل الطبيعة الحامل الأهم لهذا التمييز القائم بين المتوسط والشمال. فالمنطقة المتوسطية بشمسها المشرقة وضيائها تنتصب في وجه إنكلترا القاتمة، الكئيبة. نحن إذاً أمام مناخين مختلفين، الأول يمثل فرحة الحياة، والثاني يعكس سواد الموت. وها هو راوي «حمامة زرقاء في السحب» يصف لنا العاصمة البريطانية بهذه الكلمات: «(...) ولندن مدينة كبيرة، عبوس، لا تشرق الشمس فيها إلا نادراً، وغيمها الأسود يخترق صدر (جهاد) ويستقر فيه همّاً كالرصاص»[٤٦]. وهذا رغم أن جهاد لا يكره بطبعه المناخ الغائم فهو يراه ماتعاً في بلده وفي مدينته الساحلية بالتحديد. أما في لندن فالأمر يتغير، إذ يصبح لون السماء الرمادي ثقيلاً ومنذراً بالموت: «كل شيء قد أعد ليكون لوحة صامتة، لطبيعة ميتة(...)»[٤٧]. وحتى إذا ما انقشعت الغيوم قليلاً وهو أمر نادر في «عاصمة الضباب هذه «فإن الأمر يبقى» حدثاً استثنائياً»[٤٨]. وعلاوة على ذلك، تبقى الشمس في هذه الحالة «قليلة الدفء»[٤٩]. ففي لندن كل شيء يوحي بالبرودة والحزن والموت.

في مواجهة هذا المنظر، يقف البلد المتوسطي المُفارَق على مضض، هذا البلد الجميل حيث «الشمس والخضرة والسماء الصافية الزرقاء» تشكل فرحة للإنسان[٥٠]. وبالنسبة لجيران البحر المتوسط، فإن التعارض بين هاتين الطبيعتين ملموس بقوة. وهم واعون لذلك تماماً، كوعيهم لكونهم غرباء تحت السماء اللندنية الثقيلة. وهذا ما توحي به السيدة مارسيل البرتغالية (إحدى

شخصيات حمامة زرقاء في السحب وهي أيضاً مصابة بالسرطان وتخضع للعلاج في نفس المشفى الذي يتواجد فيه جهاد وابنته رنا) عندما تسر لجهاد: «نحن، أنت وأنا، من بلاد الشمس، ونجد فيها أنسنا ونجد ماضينا، وذكرياتنا»[51]. أمّا رنا، الشابة المريضة، فهي مسرورة بصداقتها بالفرنسية مارغريت وبالإيطالية جيفانا. وقد تلقت ذات يوم من مارغريت التي كانت قد غادرت المشفى قبلها بطاقة بريدية نريد التوقف عندها لأنها تهم موضوعنا. لقد أثّرت هذه البطاقة كثيراً في رنا خصوصاً وأنها تمثل غروباً للشمس على البحر وهو منظر تحبه رنا كثيراً. إنها ترى فيه -وهذا أمر ذو دلالة كبيرة- تعويضاً عن لندن «حيث لا شروق ولا غروب أكثر الأيام»[52]. فهل هناك، في المنظر الذي تمثله هذه البطاقة تذكير بما يربط هؤلاء الأشخاص ببعضهم، ونقصد البحر المتوسط؟ الجواب برأينا إيجابي. وعلى كل حال فالتناقض الذي أشرنا إليه (بين لندن والمتوسط) يُعمّم حتى يغطي مجالات أخرى غير الطبيعة بدءاً من الطعام وانتهاءً بالسياسة. فبطلتنا رنا تحاول جاهدة تأكيد تفضيلها لبلدها و«لأناسه مع أخلاقهم الفاضلة، ونفوسهم المتواضعة»، قياساً بلندن وبأبهتها وشوارعها ومخازنها الغنية. بهذا الشكل. تضع رنا الجانب الإنساني في مواجهة الجانب المادي[53]. أمّا أم عبدو، امرأة الفلسطيني المحتضر، فهي تشير من جانبها إلى الفرق بين المطبخين الإنكليزي والعربي، دون أن تنسى التذكير بمأساة الفلسطينيين وبدور إنكلترا في ولادة دولة إسرائيل[54]. يبدو لنا إذاً أنّ حنا مينة، كي يعالج موضوع الموت والمنفى، قد اختار أن يبعث بأبطاله إلى مدينة أوربية، غارقة في البرد والضباب، وخصوصاً إلى مدينة بعيدة عن المتوسط، كيما يكون الحصار كاملاً[55].

وفي ثلاثية الصين أيضاً لا يصعب على القارئ أن يلاحظ وجود تفاهم حقيقي بين المتوسطيين الذين يفهمون بعضهم بالإشارة، في حين يبقى الإنكليز والسويديون والألمان غرباء عنهم وعن أجوائهم.

يمكننا الاستنتاج مما سبق أن العلاقات بين جيران المتوسط، كما تبدو في النصوص المدروسة، يمكن أن تكون سلبية بسبب من السياسات الكولونيالية أو من دعم الغرب لإسرائيل وهذا يتم على مستوى الدول. لكن هذه العلاقات يمكن أن تكون إيجابية وهي تخص في هذه الحالة الأفراد وحدهم ويكون عندها التفاهم والصداقة ممكنين. وهذا ما يوحي به وجود عدد كبير من الأبطال الإيجابيين المتوسطيين غير العرب في أعمال كاتبنا. من جهة أخرى عندما يلتقي المتوسطيون بعيداً عن موطنهم فإنهم يتقاربون ويظهرون للآخرين وكأنّ

لهم علامات مشتركة تجعلهم بنفس الوقت يتميزون عن الأوربيين غير المتوسطيين الذين غالباً ما يجدون صعوبة في فهمهم.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو في معرفة إن كانت أعمال حنا مينة تؤكد وجود «جماعة متوسطية» فعلاً، أي وجود «عنصر»[٥٦] متوسطي يمكن تمييزه عن غيره بفضل ملامح مميزة أو سلوك خاص. إذ إن إنسانية أبطالنا، وشجاعتهم، وكرمهم، وكفاحهم الدائم، وقدرتهم على التضحية في سبيل الجماعة.... هي خصال إن نُظر إليها بمعزل عن غيرها أمكن نسبها إلى أناس آخرين، في أماكن أخرى من العالم، وذلك رغم إلحاح بعض النقاد على التأكيد على وجود إنسانية متوسطية بحتة.

إن الإنسان المتوسطي الحامل لعلامات مميزة لا يظهر إلا في أعمال الكاتب الأخيرة. وهذا دليل برأينا على تطور الكاتب في هذا الاتجاه. والروايات الثلاثة التي تجري أحداثها في الصين تحتوي على أغلب هذه العلامات. ويبدو اختيار بلد غير متوسطي لإبراز هذه الخصال في محله تماماً. فالالتقاء كغرباء، في بلد ذي عادات وتقاليد مختلفة، يسمح للمتوسطيين بالتكتل وتشكيل ما يشبه الجماعة ويسمح بالتالي بإبراز اختلافهم عن الآخرين. وأول هذه الملامح المميزة له علاقة بالتفاهم بكل معانيه، وهذا أمر ذو دلالة كبيرة. فإن كان زبيد (بطل ثلاثية الصين) يبدو في أعين الأوروبيين الشماليين غريباً ومستعصياً على الفهم، فإن زملاءه المتوسطيين يرون فيه رجلاً «واضحاً كخطوط اليد». وكذلك يفهم جيران المتوسط بعضهم البعض «بالإشارة»، مما يسبب انزعاجاً واضحاً عند الآخرين. وتشكل العصبية وسرعة الغضب والطبيعة البوهيمية والخروج عن المألوف سمات مميزة أخرى لهؤلاء الشخوص الذين سرعان ما يتعرفون على بعضهم البعض. ويأتي الميل للضحك، والصراحة، والضجة التي يخلقونها حولهم لتزيد من حيوية لقاءاتهم. وتمتلئ ثلاثية الصين بتصريحات في هذا الاتجاه: «كنا جميعاً متوسطيين»، كنا «جيراناً للمتوسط»، «هل كل المتوسطيين على شاكلتكما؟»... إنهم واعون جميعاً لوجود فروق بينهم وبين الانكليز والشماليين الذين يمنعهم «جدّهم القاتل» من فهمهم[٥٧].

هناك إذاً ما يسمح بالقول بوجود إنسان متوسطي له ميزات خاصة به في أدب حنا مينة، وذلك رغم أن الكاتب لم يسبق له أن أشار في تصريحاته أو لقاءاته أو كتاباته غير الروائية العديدة إلى وجود مفهوم متوسطي لديه. مع ذلك، ودون أن نقسر النص الروائي على قول ما لا يريد قوله، فإن كثرة الإيماءات في هذا الاتجاه وترابطها مع بعضها تتكشف عن فكرة مستترة تقول بوجود إنسان متوسطي

يمكن الإحاطة بمعالمه بشكل أساسي عبر تعارضه مع الأوروبيين اللامتوسطيين.

مملكة المتوسط

كل أبطال كاتبنا المتواجدين بعيداً عن ديارهم يعانون من شعورهم بالغربة. إنهم غير قادرين على التلاؤم مع بلد غربتهم، أطوعية كانت هجرتهم أم قسرية. ثلاثة من الروايات الستة التي تجري أحداثها في بلاد أجنبية تضعنا في أوربا[٥٨]، بينما تجري الثلاثة الأخرى في الصين[٥٩]. وتؤكد الروايات التي تجري في الصين أنَّ المنفى لا يقتصر على أوربا وحدها، وأنَّ الشعور بالغربة لا علاقة له بالتالي بالبلد المستقبل. إنه يتعلق بنقطة الانطلاق، أي بالفضاء المتوسطي الذي تنتمي إليه هذه الشخصيات والذي يشكل جنة يتحول كل ابتعاد عنها إلى منفى.

وتفصح الرواية الأولى من الروايات الستة المذكورة أعلاه، وهي رواية «الربيع والخريف»، تفصح عن ذلك بشكل صريح جداً. فراويها يقول عن كرم المجاهدي بأنه يقوم بسفر لم يجد نهايته بعد، سفر بدأه في وطنه الأم، «شرق المتوسط»، عندما خرج منه «مطروداً من غير إثم»[٦٠]. وتلخص هذه العبارة بشكل دقيق جداً حالة كرم وكذلك حالة كل الأبطال الذين يجدون أنفسهم في وضع كوضعه. وانطلاقاً من هنا تصبح مشاعر الغربة وعدم التلاؤم التي يعانونها عاكساً للحنين الدائم الذي يعذبهم، الحنين إلى أرض الوطن، إلى المنزل، والحي، والبحر، والشاطئ، والعشيقة، ووجه الأم[٦١].

وهكذا لا تعود كل وسائل التسلية والمتعة وكل التسهيلات التي يقدمها البلد المضيف، لا تعود قادرة، في أية حال، على المساعدة على نسيان المملكة المفقودة ولو للحظة[٦٢]. وحتى لو استطاع الإنسان المهاجر التمتع بملذات قليلة في غربته، فإنه يبقى ضعيفاً، «عقيماً» كـ «النبتة» التي لا تخضر ولا تزهر في غير أرضها[٦٣]. فكرم المجاهدي، رغم أنه كاتب متمكن، لا يتوصل إلى كتابة سطر واحد بعيداً عن وطنه[٦٤].

هكذا تتعزز فكرة المتوسط كأرض فردوسية بامتياز[٦٥]، أرض ستبنى عليها مملكة المستقبل كما تصفها لنا قصة «الأبنوسة البيضاء» على لسان الفنان -الرسام الشخصية الرئيسية فيها[٦٦]. وللمملكة التي يحلم بها فناننا هذا علاقة بفكرة «العصر الذهبي» والفردوس المفقود، وهي فكرة قديمة جداً في هذه المنطقة من العالم. فالنقاء الداخلي والشفافية التي يطالب بها الرسام كشرط مسبق لدخول جنته، إضافة إلى أفراح الجسد التي يؤكد عليها على طول القصة، تؤكد كلها بحثه عن وحدة الروح والجسد، وهو شرط ضروري لكل عودٍ إلى الجنة. ويقيم رسامنا مملكته، كما هو متوقع، على شاطئ المتوسط. إنها إذاً

مملكة مرتبطة عضوياً بالأرض وبالبحر على السواء، إنها مكان لقاء بين هذين العالمين، المائي والأرضي، اللذين يمنحان باتحادهما معاً خيراً للإنسان.

في الختام نريد القول بأن طروحات حنا مينا هذه تقرّبه من كتاب آخرين سبقوه ودافعوا عن فكرة وجود جماعة متوسطية وفردوس متوسطي وشاركوا في خلق ما يسمى بأسطورة متوسطية، وسنكتفي بذكر فاليري وأوديزيو ولونيل وكامو من بينهم. وقد دافع هؤلاء الكتاب الملتزمون عن هذه الأسطورة في فترة مقاومتهم للعنصرية الفاشية والنازية حيث أبرزوا القيم المتوسطية كبدائل عنها.[٦٧]

وتعود هذه الأسطورة إلى الظهور من وقت لآخر لتخفيف التوترات وتقريب سكان حوض المتوسط من بعضهم. لكن حتى الآن ما تزال هذه الأسطورة حكراً على بعض الاختصاصيين من مؤرخين وأدباء ومستشرقين... الأمر الذي يدفع بالبعض، كأمين معلوف مثلاً، إلى القول بأن المتوسط، من هذا المنظور، غير موجود، بل يجب خلقه. وهو يدعو إلى نوع من «الإدارية» بهدف نشر فكرة المتوسط والدفاع عنها، حتى تتحول الأسطورة إلى حقيقة[٦٨].

ويظهر التعارض بين «الفكر المتوسطي» والفكر العنصري بوضوح في أدب حنا مينة. فأبطاله الإيجابيون وهم متوسطيون في مجملهم يقفون في وجه النازية والفاشية الإيطالية والنازية الجديدة، وكذلك في وجه المحور الذي تشكله الولايات المتحدة وإسرائيل والذي يعتبره الكاتب «مملكة للشر» ويقول عنه بأنه «الوريث الشرعي للنازية الألمانية». وتنتصب عائلته المتوسطية في وجه صور الشر هذه، إن كان على مستوى الأشخاص المثقفين والملتزمين (مثل زبيد الشجري وأصدقائه المتوسطيين في ثلاثية الصين) أو على صعيد البحارة المشكلين لعائلة واحدة مترابطة. وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن كاتبنا يسلك نفس الطريق التي مشى فيها المفكرون المتوسطيون الإنسانيون المذكورون أعلاه، وهو يقترب منهم في الأهداف والبواعث التي تحركه.

الهوامش

١- نقصد بالغرب هنا بلاد أوربا الغربية والولايات المتحدة أي ما يشكل مجموعة البلدان المنتظمة في حلف الناتو قبل أن تنتسب إليه بعض بلدان أوربا الشرقية. أما لفظة الشرق فهي تشمل البلدان الواقعة بين الشرق الأقصى والغرب، أي البلدان العربية إضافة إلى تركيا وإيران وأفغانستان والباكستان (هذه الدول تغطي ما يسمى بالشرق الأوسط لكننا استعملنا لفظة الشرق للاختصار

من جهة وللمحافظة على ثنائية الشرق والغرب التي غالباً ما تتردد في الكتابات وعلى الشفاه، من جهة أخرى).

٢- نجد أمثلة على ذلك في الدقل، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١،ص. ٢٠٤-٢٠٦؛ الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٤،ص. ١٢٩-١٣٠. ننوه هنا إلى أننا نذكر المرجع كاملاً عندما يظهر لأول مرة، وعندما يتكرر ذكره نكتفي بالعنوان ورقم الصفحة كي نخفف من التكرار الممل.

٣- انظر المستنقع، دار الآدب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص. ٤٣٢ وما بعدها، الدقل، ص.١١٢، ص.٢٠٤-٢٠٦، النجم الكرزي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص.١٥٥-١٥٩. رغم مرور السنين لم تُنسَ مأساة اللواء. وقد ذكر بذلك الكاتب اللبناني جورج قرم عندما أشار إلى «انسحاق الثقافة العربية في منطقة أنطاكية العربية تاريخياً، والتي تخلت عنها فرنسا لتركيا عام ١٩٣٩». انظر مداخلته في كتاب:

La Mediterranee en question. Conflits et interdependances. Habib Elmaiki (ed.). Actes du colloque du 07 au 09 decembre. 1989. Casablanca. 1991. Editions du CNRS. Paris. 1991.p.217.

٤- الشراع والعاصفة، ص. ١٩٢. رغم أن الراوي يصف بهذه العبارة عناصر الطبيعة أثناء العاصفة وقد أصبحت بالنسبة للبحارة «أعداء غير منظورين» إلا أن البعد الرمزي لهذه الكلمات واضح جداً.

٥- انظر الدقل، ص. ١٦٠، والمرفأ البعيد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ص.٦٣.

٦- صالح حزوم وسيد الاسكندراني شخصيتان تظهران في ثلاثية البحر.

٧- انظر النجم الكرزي،ص.٢٠١-٢٠٢.

٨- انظر المصابيح الزرق، دار الآداب، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦،ص. ٩٦-٩٧، وكذلك المستنقع ص.١٣.

٩- انظر الشراع والعاصفة ص.١٢٩-١٣٠، والمصابيح الزرق ص.١٦٨.

١٠- فكرة التآمر هذه تتردد كثيراً على ألسنة السياسيين والمفكرين، ويشير «بول بالتا» إلى ذلك في كتابه الإسلام، ويستشهد بما أوردته جريدة الفتح المصرية بتاريخ ١٩٣٠/١/٩ حيث نقرأ: «الخطر الحقيقي يأتينا من الحرب الروحية التي تقودها أوربا بمنهجية ضد روح الشرقيين بعامة والمسلمين بخاصة، مسخرة لذلك أعمالها الفلسفية، ورواياتها، ومسرحها وأفلامها ولغتها، ولهذه الأشكال المنظمة هدف ذو طبيعة تنسية: قطع الشعوب الشرقية عن ماضيها». انظر كتابه:

Paul Balta. L-Islam. Ed. Le Monde. Paris. 1998.p.144.

١١- هناك إشارة وحيدة في كل أدب مينة تربط هذا العداء بتاريخ أقدم، ففي الشراع والعاصفة تُقارن فرنسا بروما التي كانت تسود حوض المتوسط بأكمله قبل عشرات القرون، وكما آل الوجود الروماني إلى الزوال فإن فرنسا تُمنى بنفس المصير.

١٢- انظر المرفأ البعيد، ص.٢٧٠-٢٧١، ٢٩٧-٢٩٨، وكذلك حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص.٢٨-٢٩.

١٣- الرجل الذي يكره نفسه، ص. ٩٩-١٠٠. نود الإشارة هنا إلى أنه في الآونة الأخيرة تردد كلام

الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن عن «محور الشر» لكن طبعاً بعكس الاتجاه الذي ينحاه مينة.

١٤- انظر المرفأ البعيد، ص. ٣٨٤-٣٨٥؛ القمر في المحاق، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٤، ص.٢٣٤. نشير هنا إلى أن الكاتب يغذي نفس قناعات شخصياته كما يصرح بذلك في «كيف حملت القلم»، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦، ص.١٧٢.

١٥- حمامة زرقاء في السحب، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٨، ص.٤٨-٤٩.

١٦- يرجع الجزء الأكبر من يوميات رنا أو ما تسميه «مذكراتها» إلى شهر نيسان من عام ١٩٧٢. أي أن مرض وموت هذه الشابة السورية وكذلك الرجل الفلسطيني يعودان إلى الفترة التي تبعت حرب حزيران ١٩٦٧ وهزيمتها. وقد أصابت حالة الحزن الشديد والشعور بالنكسة (كالانتكاس في حالة المرض) بعد هذه الحرب، العالم العربي بأكمله ودفعت الطبقة المفكرة بمجملها إلى اليأس والمرارة. ولنلاحظ هنا بأن كتابة هذه الرواية تنتهي في ٢٧ حزيران ١٩٨٧ (كما نقرأ في آخر صفحة في الرواية) أي بعد عشرين عاماً تماماً من الحرب المذكورة. وكأن هذه الرواية جاءت كذكرى تأبينية لهذه المأساة. فالنكسة أظهرت بأن المصيبة شاملة وبأن عدوانية الدولة العبرية تتجاوز حدود فلسطين إلى الدول المجاورة، وتعزز عبارات كالتي يقولها جهاد لزوجة الفلسطيني: «أنا شريككم في المصيبة»، أو كالعبارة التي يقولها لنفسه وهو في غرفة الموتى: «يستشعر (المرء) وجوده في خشخاشة مع الميت نفسه» تعزز فكرة وحدة المصيبة. راجع الرواية ص. ٥٢، ٦٤.

١٧- الرجل الذي يكره نفسه، ص.٢٣٥-٢٣٦.

١٨- حدث في بيتاخو، ص.٢٤-٢٥.

١٩- حمامة زرقاء في السحب، ص.١٧٢.

٢٠- الربيع والخريف، ص. ٨-١٢.

٢١- الربيع والخريف، ص.٢٣٤-٢٣٥.

٢٢- مأساة ديمترو، بيروت، دار الآداب، الطبعة الثانية، ١٩٨٩، ص.٢٥.

٢٣- الربيع والخريف، ص.٢٦٣.

٢٤- حمامة زرقاء في السحب،ص.١٤٩.

٢٥- الشمس في يوم غائم، ص. ٩٨-٩٩.

٢٦- راجع المرأة ذات الثوب الأسود، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦، ص.١١٦.

٢٧- الدقل، ص.٢١٠-٢١١، ٢٠٨. تعني هذه الكلمات بالتتالي: نقابة، رفيق، دعاية سياسية.

٢٨- الرجل الذي يكره نفسه، ص.٢٨٢.

٢٩- ومع ذلك، لا يسعنا أن نتغاضى عن البعد الحزبي لموقف هذين الماركسيين اللذين كانا يطبقان بذلك أوامر حزبهما التابع، ككل الأحزاب الشيوعية تقريباً آنذاك، للاتحاد السوفياتي.

٣٠- انظر بخصوص النقاش حول هذه المسألة: محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٩، ص. ٢٥-٢٦؛ فاروق عبد القادر: «قراءة في روايات حنا مينة»، الهلال، آب ١٩٧١، ص.٦٠؛ غالب هلسا: «المرأة في عالم حنا مينا الروائي»، في: الموسم الفاضلة ومشكلة حرية المرأة، دار ابن رشد، بيروت، طبعة غير مؤرخة، ص.١٣٨.

٣١- حتى لو كان سبب هذا الالتزام، كما تقدمه الرواية، هو في إمكانية جمع بعض المال للزواج فيما بعد من حبيبته رندة.

٣٢- نجد أمثلة على ذلك في الشراع والعاصفة.

٣٣- راجـع المرفأ البعيد، ص.٣٦٩، مأسـاة ديمترو، ص.١٢٨-١٢٩، القمر في المحاق، ص.٣١٤.

٣٤- عروس الموجة السوداء، ص.١٩؛ المغامرة الأخيرة، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص. ٦٩، ١٤٢-١٤٣.

٣٥- فوق الجبل وتحت الثلج...، ص.٣١٣-٣١٤.

٣٦- المرفأ البعيد، ص. ٢٥٤-٢٥٦.

٣٧- الياطر، بيروت، دار الآداب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، ص.٢٨؛ الشراع والعاصفة، ص.٤٦-١٨١.

٣٨- الرحيل عند الغروب، ص.٥.

٣٩- حمامة زرقاء في السحب، ص.٣٧-٣٨.

٤٠- المصابيح الزرق، ص.١٨-٢٢.

٤١- هنا نستشف تأثير الماركسية على كاتبنا حيث يتقدم صراع الطبقات في أهميته على الصراعات بين القوميات.

٤٢- المرفأ البعيد، ص.١٤٣؛ الفم الكرزي، ص.٥٧.

٤٣- انظر الفم الكرزي، ص.١٨٤-١٨٥.

٤٤- انظر الفم الكرزي، ص.٢٠٠-٢٠١.

٤٥- صحيح أن البرتغال لا يملك واجهة على المتوسط لكنه غالباً ما يعتبر كبلد متوسطي.

٤٦- حمامة زرقاء في السحب، ص.٣١.

٤٧- م.س.ص.٣٧.

٤٨- م.س.ص.١٦٠.

٤٩- م.س.ص.٢٧٩.

٥٠- م.س.ص.١٢.

٥١- م.س.ص.٢٣٢.

٥٢- م.س.ص.٢٨٤.

٥٣- م.س.ص.٢٧٦-٢٧٨.

٥٤- م.س.ص.٢٧١-٢٧٢.

٥٥- أليس هذا ما فعله ألبير كامو (وهو أيضاً كاتب متوسطي ومن المدافعين عن المتوسط) عندما قام في روايته السقطة بنفي بطله (أو بطله السلبي بالأحرى) واسمه كلامانس وهو عاشق لشطآن البحار وللجزر المشمسة، عندما قام بنفيه إلى أمستردام؟

٥٦- وضعنا هذه الكلمة داخل هلالين للإشارة إلى أنها لا تحمل أي معنى عنصري أو له علاقة بالعنصرية.

٥٧- تـرد هذه الأمثلة وأمثلة أخرى كثيرة في روايتي: حدث في بيتاخو، ص.١٧، ٢٧، ٢٥، ١٢٨-١٢٩ وعروس الموجة السوداء، ص.٢٥-٢٧.

٥٨- وهي روايات: الربيع والخريف، حمامة زرقاء في السحب، فوق الجبل وتحت الثلج.

٥٩- وهي الروايات التي تشكل ما يسمى بثلاثية العجوز وتتضمن: حدث في بيتاخو، عروس الموجة السوداء، المغامرة الأخيرة.

٦٠- الربيع والخريف، ص.٢٠.

٦١- م.س.ص.٢١، ٨٢-٨٣.

٦٢- م.س.ص.٥٤، ٧٨، ٣٥.

٦٣- م.س.ص.٣١٨.

٦٤- يقول حنا مينة بأنه، هو أيضاً، لم يستطع الكتابة بعيداً عن الوطن العربي بسبب شعوره بالغربة وكذلك بسبب طقس تلك البلدان البارد، مما يؤكد أن رؤية الكاتب المتوسطية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة. انظر كتابه: هواجس في التجربة الروائية، ص.١٦٩.

٦٥- حمامة زرقاء في السحب، ص.٢٠٢، ١٩.

٦٦- «الأبنوسة البيضاء» في ديوان الأبنوسة البيضاء،

بيروت، دار الآداب، ط٢،ص ٣٦-٤٤. (الطبعة الأولى ١٩٧٦)

٦٧- مثلاً يقوم كامو في الوقت الذي يميز فيه بين التمرد والثورة، بين «ضياء الفكر» و«عتمته» بوضع المتوسط في مواجهة أوربا الشمالية وحتى أوربا الوسطى. وهو يجعل من الفكر الذي ولد في حوض المتوسط درعاً أمام الفكر الجرماني، ويقول كي لا يكون هناك أي التباس: «طبعاً لا نقصد أن نحتقر أياً كان أو أن نفضل حضارة على أخرى، لكن نريد فقط القول بأن هناك فكراً ليس بمقدور العالم اليوم أن يتجاهله (...) ففي قلب الليل الأوربي ينتظر في فكر الشمس فجره، تنتظر الحضارة الثنائية الوجه شروقها من جديد».

Albert Camus, L <Homme revolte, Ed. La Pleiade, t. II,p. 700704-.

٦٨- انظر بهذا الخصوص مقالته:

Amin Maalouf, «Construire la Mediterranee», in: Mediterranees, anthologie presentee par Michel Le Bris et Jean- Claude Izzo, E.J.L. Paris, 1998, P.89 (Coll. Librio).

أدب المقاومة بين الثبات والتغيير

د. ماجد أبو ماضي*

بعد نكبة فلسطين ١٩٤٨ تسرب الألم إلى نفوس الأدباء، وهزت وجدان الأمة العربية، وثورتها من الأعماق. فجاء أدب هذه المرحلة تعبيراً عن محنة الإنسان الفلسطيني المشرد، وسخطاً على المحتل الصهيوني وممارساته، وبحثاً عن الخلاص. وقد برز في أدب هذه المرحلة الحنين إلى الوطن والأرض والأهل والتمسك بالأمل والتصميم على الثأر، إضافة إلى الندم لمغادرة الديار عند الأدباء الذين خرجوا من ديارهم(١)... لقد استطاع الأدب شعره ونثره أن يعبر عن هذه التجربة الفلسطينية بكل ما فيها.. ويمكن تمييز مرحلتين:

---

* باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

- **الأولى: مرحلة البحث عن الذات:** فعبرت عن شخصية الفلسطيني المنتزع من أرضه، وعيشه في الخيمة أو المخيم بعد أن شردته الهزيمة[٢]، وفجّرت المأساة لديه براكين الحقد على كل شيء، حيث ذهب ليبحث عن توازن جديد وأشعرته بأهمية البحث عن الهوية، وقد اتسم الأدب بنزعة رومانسية[٣] غلب عليها الحزن واليأس، وكان ردة فعل عاطفية على الواقع المر، تطغي عليه الحماسة وارتفاع النبرة الخطابية. ولا يخلو بعضه من فهم للواقع وتشخيص له في جوانبه المختلفة ورسم حلول للخروج منه...

- **الثانية: مرحلة اكتشاف الذات وتأكيد الهوية،** وهي التي يمكن أن نسميها النهوض الثوري وعودة الوعي، وذلك مع انطلاقة الثورة الفلسطينية في منتصف الستينيات من القرن الماضي، فقد أدت التجربة المُرة للسنوات السابقة إلى انضاح الرؤية والإيمان بضرورة تجاوز الواقع لصنع المستقبل وتحرير الأرض والإنسان[٤]، ومن اللافت أن الكاتب في هذه المرحلة ازداد التصاقاً بشعبه ونضاله؛ فكتب عن الفعل الثوري والبندقية المقاتلة والعمليات الفدائية.. وفي ظل هاتين المرحلتين سأورد نماذج أدبية تعبر عن كل مرحلة منها بادئاً بالقصة ثم الرواية فالمسرحية، وسأحط الرحال في رحاب الشعر الذي سيأخذ الحيز



الأكبر، لأنه طغى على بقية الفنون الأدبية والنثرية في هاتين المرحلتين، ولو أن الفصل أمرٌ لا يصح من حيث الموضوع ولكن فصلناه بغرض الدراسة.

• فمن القصص التي عبرت عن المرحلة الأولى (لؤلؤ في الطريق) لغسان كنفاني، وقصة (فلسطيني) و(لأنه يحبهم) لسميرة عزام، كما نجد قصة (التراب الحزين) للدكتور بديع حقي التي نقلت لنا مشاهد حية من صور التشريد والتهجير الذي تعرض له الشعب الفلسطيني، والمعاناة التي عانى منها أبناؤه إبان النكبة وبعد نكسة حزيران برز رشاد أبو

شـاور ويحيى يخلف[٥]، إلا أنه من الملاحظ بوضـوح أن هذه القصـص -التي تشكو في الغالب من تصدع فني كبير- تشكو أيضاً من عجزها عن الوصـول الذي وصل إليه الشعر في فلسـطين المحتلـة، في نطـاق الربط بين الجبهات التي تتصدى لها حركة المقاومة في صـيغتها الثقافية، وسبب ذلك لا يعود فقط إلى أن الشـعر وسيلة فنية أكثر رسوخاً وأكثر قدرة على الانتشار، وأكثر ملاءمة لهذا الغرض فنياً، ولكن -أيضـاً- لأن وسائل النشر، في الظروف التي يعيشـها عرب الأرض المحتلة، لا تسـمح بتطورٍ سريعٍ في موضـوع القصـة بالذات...

• أما في الرواية فأضم صوتي إلى ما ذكره أستاذنا الدكتور عبد الكريم الأشتر في كتابه (دراسـات في أدب النكبة) وأستطيع أن أعمم الملاحظة على القصة أيضاً، وهي أن معظم كتابيهما كان (من أبناء الأرض المغتصبة، ومن الجيل الذي تحمّل ثقلَ المأسـاة منذ تفتحت عيناه علـى الحياة، وعرف تجربـة الهجرة المـرة وحرقة اللجوء في نفسـه وأهله.. على حين سكت أبرز الروائيين العرب في الأقطار الأخرى: على اختلاف أجيالهم ونزعاتهم عن النكبة ومأساتها جملةً وتفصيلاً[٦]. ولاحظنا أيضاً قلة النماذج الروائية في أدب أبناء النكبة قياساً إلى ضـخامة النكبة وفداحة أثرها في حياة الأمـة العربية والإنسـانية من بعدها، فعددها لا يتجاوز أصابع اليد إلى هذا اليوم، ثم لا تكاد نماذجها الصـالحة تتعدى أصابع اليد الواحـدة[٧]؛ هذا من جهـة، ومن جهة أخرى أن الأدباء لم يلجؤوا إلى كتابة الرواية إلا منذ حوالي السـتينيات[٨]، وللإنصاف أقول: إن جيلاً من الروائيين التـزم النكبة التزاماً حاسماً فمنهم من لم يغادرها في كل حرف كتبه (غسان كنفاني)، ومنهم من تحول إليها بعد أن سـاقته نحوها موجة الواقع الذي لا مفر من مواجهته وفهمه؛ وكأنها فرضـت عليه فرضاً (حليم بركات- ليلى عسـيران) فهما لم يلتزما النكبة في رواياتهما تنفيذاً لشـعار الالتزام، وإنما التزماها لأنهما لا يستطيعان فعل شيء آخر[٩]. إلا أن رواية النكبة بعد المرحلة الثانية -اكتشاف الذات وتأكيد الهوية- حققت ذاتها وفرضت وجودها وتميزت لها في إطار الرواية العربية خصـائص مفردةٌ بلغت فيها مرتبةً فنيةً يجهلها البعيدون عنها، وهي أقدر على التطور واكتساب الرؤية الجديدة الخالقة من حيث الشـكل، ونقد المجتمـع العربي؛ وأكثر صراحة في تصـوير بشـوره وتخلفه من حيث المضـمون، ونرى هـذا في روايات (رجال في الشمس -ما تبقى لكم لغسان كنفاني- وستة أيام لحليم بركات- والسـفينة لجبرا إبراهيم جـبرا)، إلا أن الرواية فيمـا بعد تخطت كل ذلـك، ورفعت أعلام الأمل والتصـميم على تجـاوز آلام الذل والهزيمة (عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات -وعائد إلى حيفا لغسان كنفاني- والمجموعة ٧٧٨ لتوفيق فياض)[١٠].

• أمـا في المسرح فنلاحظ وجود مسرحية (بيت الجنون) لتوفيـق فياض كعلامة بارزة في أدب المقاومـة في فلسـطين المحتلة، فهي شـكلاً ومضـموناً أكثر من صرخة شجاعة، إنها تفسير وموقف ونبوءة.. فبطل المسرحية (سـامي) هـو المقاومـة فهو رجـل معزول، محـارب ملاحق من الداخـل والخارج، وإلى حد بعيد مخدوع وممزق ومشـوش، ولكنه في نهاية المطـاف يقاتل وحده ولا يخاف، وحين يطوف رغماً عنه فوق مد الإنسان والظروف وجزرهما، يعود فجأة إلى الرؤية الواضـحة والمباشرة.. فهو يعي ذاته في النهاية، حقاً إنه يمثل المقاومة بكل ملامحها ومراحلها..

وسـأجمل الآن المزايـا التي اشـترك بها معظم الأدبـاء الفلسـطينيين وكانت بمثابة سمات عامة بين هؤلاء الأدباء:

- السـمة الأولى التـي تمثـل السـمة الأساسـية بين هؤلاء الأدباء هي الواقعية في الأسلوب، لكنهم لا يصـورون الواقع بمنظار عام وإنما برؤية الأديب الخاصـة إلى الأمور والتي يختص الأديـب بهذه النظرة إذ نجده مـا لا يراه الإنسـان العادي، فهم يصـورون الحدث من خلال ذواتهم كأدباء ومن زواياهم الخاصة[١١].

- السمة الثانية تمثلت في أسلوب التذكر عند بعض الشخصـيات التـي لاقت المعاناة وذاقت مرارة النكبـة والتهجير والتشرد، إنه أسلوب تداعي الذكريات حيث يعود الأديب من خلال هذا التداعي إلى أحداث جرت ومضت وكان لها تأثير كبير على الواقع الذي تعيشـه هذه الشخصـية وكانت هذه الأحداث سبباً لعيشـ هذا الواقع بمرارته وفقره ومعاناته.. فكثيراً ما نجد أبطـال هؤلاء الأدباء يعودون إلى صور الماضـي واللحظات المأساوية التي عاشـوها إبان النكبة فكانـت هذه الأحداث بداية حيـاة مليئة بالشـقاء والفقر والغربة المرة.. وهذا ما نـراه في رواية (ذكرى الأيام الماضـية) ورواية (أيام الحب والموت) لرشاد أبي شاور[١٢].

- السـمة الثالثة: المسـتوى اللغوي كان خطابياً ومباشراً، حيث كانت اللغة تتناسـب بين الشـكل والمضـمون، ولكن هذه المباشرة كانت مغلفة بالرمز أحياناً فنجد الأرض يرمز إليها من خلال المـرأة، البندقية إلى انطلاق الثورة الفلسـطينية، ونجـاح عملية بطولية ضد الصهاينة تمثل نجاح المقاومة في تحقيق الهدف من تنفيذ تلك العملية.

وهـذا ما نجده في قصـة (نجران تحت الصـفر) ليحيى يخلف، حيـث يؤرخ لأجيال ثلاثة من خلال الرمز[١٣]. فالزمن عنده يمتد ويتسـع وهو مخيف ويفيض فلا يعتقله رمز يائـس أو رموز متقطعة.. ومن صـور الرمز العميق في قصته أيضاً (ذات الأظافر).

- السـمة الرابعـة التي تجمـع الأدباء وأجمع عليها هؤلاء مـن خلال كتاباتهم هي التركيـز على التراث الشـعبي الفلسـطيني

(الفلكلور)[14]، فنشاهد في كتاباتهم صوراً للدبكات والأهازيج الشعبية أو صورة لعرس يبينون فيها مراحل هذا العرس الفلسطيني، كما نلاحظ صوراً لمجالس العزاء والتقاليد فيها.. كما نلاحظ أيضاً ترديد الشخصيات عندهم لكثير من الأمثال الشعبية الفلسطينية، مما أضاف إلى التراث العربي أشياء جديدة أدت إلى إغنائه بإضافات جديدة ومناسبة للبيئات العربية من المحيط إلى الخليج.

- السمة الخامسة والأخيرة هو ما برز بشكل واضح وجلي عند أدباء فلسطين ألا وهو التطور في الوعي وتكامل ها الوعي[15] ونضجه ويظهر ذلك من خلال ما يدور على لسان شخصياتهم وما تعبر عنه هذه الشخصيات من أقوال يتفوهون بها ومن أفعال يقومون بها وسلوك يؤمنون به ونجد أن هذا الوعي وعي حقيقي سليم لأنه متناسب مع الفترة التي عاشها هؤلاء الأدباء. ونستطيع أن نلحظ تطور الوعي عند الأدباء بمقارنة كتاباتهم بعد النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨، وما كتب بعد فترة عقدين أي بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية هذا التطور في الأحداث رافقه أيضاً تطور في الكتابة وفي الشخصيات... فقفز الوعي خطوات إلى الأمام وتغير النفث في الأسلوب ليتناسب مع المرحلة الجديدة، وهذا دليل على أن الأدب يتأثر بالأحداث مثلما هو مؤثر فيها من خلال ما يكتب الأديب في تصوير الأحداث.

- أما الشعر(٠) فقد أخذ النصيب الأكبر في الانتشار، وشاع أكثر من الفنون الأدبية النثرية، فقد طغى بصوته عليها، وكان الشعر بعد النكبة من نتاج شعراء مقيمين داخل الأرض المحتلة وآخرين من الشعراء العرب والفلسطينيين خارج الأرض المحتلة، وقد أجمع الشعراء في هذه المرحلة على تبني الكفاح المسلح طريقاً للخلاص، كما عبر الشعراء داخل الأرض المحتلة عن معارضتهم للوجود الاستعماري الصهيوني ومقاومتهم له فهذا الشاعر عبد الرحيم محمود حمل بندقيته وقاتل حتى استشهد في معركة (الشجرة) عام١٩٤٨، وقد اتخذ الشعراء خارج الأرض المحتلة الموقف ذاته فهذا الشاعر يوسف الخطيب يقول:

لم نزل نرقب الخلاص ولابد
سيأتي بعث لنا ونشور
يوم نمضي إليك أيها العاتي
ويوم الحساب يوم عسير
والعيون الظماء للنور في الكهف
أفاقت وقد جلاها النور

-وقد انقسم الشعراء خارج الأرض المحتلة إلى فريقين: فريق جاء شعره صدى للألم الذي سيطر على النفوس بعد الهزيمة وردة فعل لها، في حين اتجه فريق آخر إلى تعميق روح النضال والمقاومة، وقد ازداد هذا الاتجاه مع الأيام عمقاً ورسوخاً، ومن هؤلاء الشعراء. فدوى طوقان -ومعين بسيسو-

وعبد الكريم الكرمي ويوسف الخطيب- من فلسطين، وسليمان العيسى وعمر أبو ريشة وعلي محمود طه من غيرها، وقد برز -فيما بعد- من أعلام أدب الأرض المحتلة شعراء أصبحوا رموزاً لأدب المقاومة ومنهم: محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم وراشد حسين وشادية أبو غزالة وسالم جبران... ولقد اندفع هؤلاء الشعراء إلى فتح الطريق أمام المقاوم والتزموا به، ولم تكن قضية الأدب الملتزم عندهم موضع نقاش، وقد اتخذ شكلين مترافقين:

-الأول: وجه محلي صامد، والثاني: وجه عربي عد نفسه جزءاً لا يتجزأ من القضية.. إن التزام الشاعر بالأهداف النضالية ليس إلزاماً ولا فرضاً فوقياً، ولا قراراً سياسياً وإدارياً، وإنما ينبثق من ضمير الكاتب، فالأديب الحر يجذب القارئ الحر، فالكاتب حر في انتقاء موضوعاته، والقارئ حر في انتقاء كتبه، فالحرية هي العامل الأساس والجوهري في الخلق الفني وفي تذوق القارئ وتلقيه، وإذا كان هدف الفن هو إعادة خلق العالم من أجل تغييره؛ والتقدم به، فكيف يستطيع الأديب أن يتجاهل وطنه المحتل الحافل بالمظالم والمآسي والهموم؟ وكيف يكتسب ثقة قارئه إذا فعل ذلك؟ بل كيف يطمح الأديب إلى تحقيق حرية الإنسان والمجتمع والعالم بأسره، إذا لم يكن هو نفسه حراً؟ إن الأديب لا يستطيع التعبير بحرية إذا لم يكن يمتلك هذه الحرية، ولا يستطيع أن يمنح الشاعر -مثلاً- الحرية لشعره إذا كان مفتقداً لها، لأن فاقد الشيء لا يعطيه، وبخاصة إذا علمنا أن الشعر سلاح في المقاومة المقدسة التي أجمعت كل شرائح الأرض والسماء على قدسيتها، لأنها رد على اغتصاب الأرض والحقوق، ومن حق من احتلت أرضه أن يقاوم بأي سلاح يشعر أنه يحرر أرضه ويدافع عن حريته ووجوده وكرامته، فما قيمة الحياة إذا لم يكن شعر الشاعر يحمل لواء قضية أو هماً، أو مبدأ ينافح عنه ويناضل من أجله؟. فهذا الشاعر سالم جبران في قصيدة (بشير الريح والمطر) يحول الأرض إلى جسد معشوق؛ ومستودع للمعاني الرمزية وتعبير عن فعل التشبث بالهوية والحفاظ على جوهر هذه الهوية التي تطابق المعنى الرمزي للأرض العربية الفلسطينية قائلاً:

- يمكنكم أن تقلعوا الشجر
- من جبل في قريتي
- يعانق القمر
- يمكنكم أن تحرثوا كل بيوت قريتي
- فلا يظل، بعدها، أثر
- لكنكم لن تخنقوا لحني
- لأني عاشق الأرض
- مغني الريح والمطر

وها هو الشاعر معين بسيسو يخاطب عدوه متحدياً وهو يحمل مبدأ التضحية من أجل الوطن على عاتقه ويبذل كل شيء من

غال ونفيس فداء وتضحية فهو يقدم النفس والروح دون خوف من السلاسـل والمشـانق؛ وكل ذلك دعماً للقضية والوطن:

أنا لا أخاف من السلاسل فاربطوني بالسلاسل
لمن المشانق تنصبون. لمن تشدون المقاصل
لن تطفئوا مهما نفختم في الدجى هذي المشاعل
الشعب أوقدها وسار بها قوافل في قوافل

إن الأديـب الملتزم مطالـب دائماً بالنقد والنقد الذاتي كيلا يصـبح مجرد مصفق أو مروج، والجمـال في العمـل الأدبي لا يعني إغماض العين عن عيوب المجتمع وأمراضه، إن تصـوير القبح الذي يعـتري الواقع عمل جميل أيضـاً، وضروري لتغييره، لأن الجمال هو الصدق، وتصوير القبح يعني لفت النظر إليه ونقده، والدعوة إلى محاربته، والتطلع إلى خلق مجتمع جميل حقاً، فمهمة الأدب تنحصر في إظهار العيوب وفي تصوير الواقع بسلبياته وإيجابياته: ثم وضـع الحلـول والتعبير عنها وتصوير الكفاح والنضال لتغيير هذا الواقع، وتحقيق أهداف الشـعب المرجـوة: وأمانيه التي ناضـل من أجل تحقيقهـا... ومن أجل تجاوز الشـعراء مرحلة اليأس والبكاء، فقد امتلأت نفوسـهم بالأمل عندمـا هب الثوار كإعصار في وجه الغزاة، فهذه فدوى طوقان تهدي قصـيدتها إلى المقاومـين تحثهم فيها على عدم البكاء والوقوف في وجه الطامعين والغزاة، وتعاهدهم على المضـي في النضال حتى النصر:

أحبائي
أنتم كصخر جبالنا قوة
أنتم كزهر بلادنا الحلوة

لقد ولد فهم جديد لعلاقة الشـاعر مع الوطـن عندما حدد الشـاعر عبـد الكريم الكرمـي العلاقة مع الوطن بعد النكبة حيث بات الوطن فردوسـاً مفقوداً وتصـبح صورة محمولة في القلب يقول:

يا أخي!... ما ضاع منا وطن
خـالـد نحمـلـه في كـل قلـب

وهو مهما بعد الوطن يظل قريباً بصورته المركونـة في الذهـن دائمـاً والمعششـة في الفؤاد:

وطني! هل سمعت من خفق قلبي
أغنياتي؟ وهل شجاك النشيد
قد حملناك في القلوب فكنا
نتنـاجى وأنـت دان بعيـد

نعـم.. لقد عبر الشـعراء عن شخصـية الفلسـطيني المنتزع من أرضـه: والذي راح يبحث عن أمله ويتشـبث بحلم العودة، وهذا ما نلاحظه أيضـاً في قصـيدة الشاعر عبد الكريم الكرمي التي تجلت فيها نزعة إبداعية من التفـاؤل والأمل مستشـعراً ومعولاً على كفاح عربي شـامل تعقبه عودة شموخ تتحقق فيها الأماني:

وطـنـي أنـت بـقـايـا أمـل
خضبته عـبرات من فـؤادي
ما الذي جرح جنبيك أجب
كبر أبنائك أم كيد الأعادي

لا تقل هذا تراب جامد
إنما الأحياء في هذا الجماد
واحفظ الأجيال في ذاك الثرى
فالدم الحر من الترب ينادي

وها هو الشاعر محمد مهدي الجواهري يزجي تحيته إلى أولئك الأبطال الذين يمدون الموت جسراً إلى الحياة الطيبة الكريمة، فبورك هؤلاء الشامخون الأشداء، ولا بارك الله في المتخاذلين، تحية إلى المقاوم في سجنه والذي يهزأ بقيوده الثقيلة، فهو شامخ شموخ النصر لأنه يرى في تلك القيود مفاتيح الغد المشرق الجميل، فيقول:

سلام على حاقد ساخر
على لاحب من دم سائر
سلام على جاعلين الحتوف
جسراً إلى الموكب العابر
سلام على مثقل بالحديد
ويشمخ كالقائد الظافر
كأن القيود على معصميه
مفاتيح مستقبل زاهر

حقاً إننا نرى صوراً متعددة لأساليب المقاومة بالكلمة؛ فنلاحظ إدراكاً عميقاً بين الشاعر ودوره في تصوير الواقع بشكل يثير التقدير في شعر المقاومة العربي في فلسطين، فها هو سميح القاسم يبلغ عدوه:

هذي الحروف الملهمة
يا سيدي أحزان أمة
وبها أروي غرسة
بلظى جحيمك مستحمة
لأرد للثكلى ابنها
لأعيد للمفجوع أمه
فاشحذ مداك على جراحي
إني قربان كلمة!

ويحدد سميح القاسم دور شعره ومنطلقاته بصورة أكثر مباشرة، ويظل متمسكاً بهذا الموقف إلى النهاية حيث يصر في ديوانه (دمي على كفي) على ذلك قائلاً:

قصائدنا موقعة على الفولاذ
والأخشاب والصخر
وأمتنا تحت الزحف
ما زالت تحت الزحف للفجر

وقبل سميح قاسم بزمن طويل أرسل أستاذه وأستاذ الشاعر محمود درويش الشاعر حنا أبو حنا من حبسه في سجن الرملة عام ١٩٥٨ بطاقة إلى رفاقه:

خسئوا، فما حبسوا نشيدي
بل ألهبوا نار القصيد
نار تأجج، لا تكبل
بالسلاسل والقيود
شرف لشعر أن يقض
مضاجع الخصم اللدود

أما شعر محمود درويش فإننا نلاحظ أن الأرض تصبح عنده ملتقى لمعان رمزية، فتراه يرى في فلسطين محبوبته فيخاطبها ويغازلها ويمزج صورة بين الوطن والمرأة المحبوبة،

ويؤكد من خلالها على هوية المحبوبة في قصيدة تمثل الاتجاه الغنائي الوجداني في الشعر الفلسطيني المقاوم، يقول في قصيدة (عاشق من فلسطين):

عيونك، شوكة في القلب
توجعني.. وأعبدها
وأحميها من الريح.. فيشعل جرحها ضوء المصابيح
وأقسم: من رموش العين سوف أخيط منديلاً
وأنقش فوقه شعراً لعينيك
واسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا
يمد عرائش الأيك
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل
فلسطينية كانت، ولم تزل!

إلا أن منطق هذا الشعر قد تغير فيما بعد لغاية محددة وهدف غير معلن، وهنا أود أن أؤكد على أنه لا يوجد أي حقد على ما كتب محمود درويش من أشعار مقاومة تحولت إلى مهادنة؛ بل على العكس تماماً نحن نحبه ونجله ونكبر به ونفخر بما يحصد من جوائز.. ولكن كل هذا لا يمنع من توجيه ملاحظات على ما نقرأ من أشعار بغض النظر عن أصحابها، فنحن نحكم على النص أولاً ثم على من كتب النص، لأنه يصدر عن صاحبه.. ومن حق أي قارئ أن يتساءل عن أي شعر يقرأ وينتقد كل فكرة لا تعجبه، ويبقى هذا رأياً غير مفروض على أحد، ويبقى جانباً من جوانب النقد لقارئ وضع ملاحظاته على ما يقرأ، لقد تغير شعر محمود درويش منذ غزو لبنان عام ١٩٨٢م وبخاصة بعد كتابة ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)ليدخل في عملية بناء تجربة شعرية جديدة تؤرخ للسيرة وتنسلخ من طبيعة الشعر المقاوم؛ لتفصل بين العهدين، ورسخ وظيفة جديدة في جدارية الموت حيث يقول:

أنا الرسالة والرسول
أنا العناوين الصغيرة والبريد
سأصير يوماً ما أريد.

إنني أؤكد بأن محمود درويش لم يتغير من الناحية الفنية في الشعر؛ لأنه ما زال مبدعاً في استخدامه اللغة الشعرية الرائعة والرمزية البديعة والصور المتألقة في الإبداع، ولا تزال القصيدة الدرويشية رائدة في الإبداع من حيث المزايا الشعرية الفنية، فهو متميز متألق ومتأنق في شعره، جواد ومجيد في قصائده، فقد أقنعني بجماليات شعره.. لكننا نتساءل: أين الموضوعات الشعرية المقاومة، أين قصائد التحدي والصمود، أين قوله: لا ثقافة بلا مقاومة ولا مقاومة بلا ثقافة.. أين قوله:

سنخرج من معسكرنا ومنفانا
سنخرج من مخابئنا.. يشتمنا أعادينا
هلا.. همج.. عرب.. نعم عرب ولا نخجل

أين محمود درويش –الآن– الذي اقتدى به شعراء المقاومة، فنسجوا أجمل قصائدها في الصمود والإصرار والتحدي، حين

استوعبت هذه المقاومة أشعارهم، فقدموا نماذج شعرية ما زالت تعد أوسمة على صدر قائليها، كقصيدة سميح قاسم:

ربما تطعم لحمي للكلاب.. ربما تلقي على قريتنا

كابوس رعب..

يا عدو الشمس... لكن لن أساوم

وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم

ما نبتغيه ونطلبه من محمود درويش تحديد موقفه بدقة ووضوح وصراحة في اختياره بين الشعر والسياسة الدبلوماسية وبمعنى آخر: قد يغير الشاعر في تصرفه السلوكي تجاه قضايا محددة، فقد يضطر إلى السكوت في بعض المواقف الخاصة وقد يستخدم أساليب للاستمرار في الحياة السياسية، لكن هذا لا ينطبق على الحالة الشعرية التي يعبر بها عن قضايا الشعب والأمة المقاومة؛ لأن الشعراء منذ كانوا هم لسان حال قبيلتهم في الجاهلية، وهم لسان حال شعبهم وأمتهم الآن فعليهم أن يحملوا لواء المقاومة إذا كان الشعب مقاوماً وانتفض في وجه الاحتلال وثار في وجه الجلادين، بمعنى آخر إن العمل في السياسة يحتاج إلى تكتيك ومراوغة ودبلوماسية، أما في العمل الأدبي فلا تنطبق عليه كل هذه المقاييس لأن المعيار الأول والأخير لأي عمل أدبي هو الصدق، والصدق لا يتأتى إلا من خلال التعبير عن رأي الشعب؛ لأنه واحد منه، فعليه أن يحمل قضايا أبناء شعبه ومشكلاتهم ومعاناتهم وينسجها بشكل إبداعي في عمل أدبي متأثراً بكل ما ذكر ومؤثراً بكل ما ذكر أيضاً.. إن هناك ثقافة فلسطينية ظهرت في السنوات الأخيرة بشكل واضح وصريح من مجموعة وعرفتهم الساحة الفلسطينية خلال عقود أربعة وعلى رأس هؤلاء محمود درويش الذي حرف مفهوم كلمة شهيد وشرحها على أنها (شاهد) وليس من ناضل وقاوم ومات في سبيل الله والوطن، وبهذا لا يتعلق الأمر بـ (شهداء) ولكن بـ (انتحاريين) ويقصد إلى من يقومون بالعمليات الاستشهادية، ويشير إلى أن كلمة (شهيد) كلمة مفتوحة جداً، فالمسيح ومحمد الدرة والشعب العراقي الذي هلك تحت القنابل الأمريكية هم شهداء، فهم يشهدون بإنسانيتهم في وجه الرعب والبربرية، وكان يدين العمليات الاستشهادية ويسميها (انتحارية)، لأنها تستهدف المدنيين، لكن هناك من رد بالقول: إن الإسرائيليين يقتلون هم أيضاً مدنيين (فلسطينيين)، وجوابه هو بـألا نفعل مثلهم؛ وإذا فعلنا ما يفعلون فما الفرق بين الجلاد والضحية ؟

هذه الثقافة إذا تقضي بالتخلي عن الفعل المقاوم؛ علماً بأن هؤلاء الشعراء أنفسهم حملوا لواء الشعر المقاوم في العقود الماضية منذ النكبة وحتى تحول راية المقاومة من اليسار الثقافي إلى أدبيات الفكر الإسلامي المجاهد، فانقلاب الموازين في المقاومة انعكس على الشعر أيضاً، فتحولوا من شعراء مقاومة

إلى نهج شـعري غير مقاوم، واتخذوا أفكاراً جديدة وبثوها من خلال أشعارهم وقصائدهم التي لم تعد تحمل نفساً مقاوماً..

ولو دققنا في قصـيدة (عابرون في كلام عابـر) -والتي يـرى فيها البعض أنها من الشعر المقاوم- فإننا سنكتشف أنها تصور ما يجري في الأراضـي العربية المحتلة من مآس وويلات ومشـاهد يومية.. دونما التطرق إلى تصـوير ونقل مشـاهد البطولة في انتفاضة الأقصى، فيقول:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف – ومنا الدم
منكم الفولاذ والنار – ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى – ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء

وفي المرحلـة القادمـة يجـب أن يطرح للمناقشة أي شاعر من المبدعين المعتركين في قضـايا الوطن والشعب؛ علينا أن نقف وقفة ذاتية مع الشعر ومدى تعبيره عن قضايا الأمة، وهل يعـبر حقاً عما يطلبه الشـارع أو يقال لإرضـاء غايات وأهداف سياسية. فيجب أن يأخذ الأدب -بكل أصـنافه- دوره في التعبير عن مشـاعر الشـعب والتعبير عن معاناته؛ وهنـا لا يحتمل الموقـف المراوغة والتلاعب على أحاسيس الناس؛ بل على الأدب أن يعبر عما يكنونه من أحاسـيس مخبوءة في صدور وانتصـار مركـون في أحلامهم ومصـائب ومعاناة تعترضـهم... فعلى الأديب أن يشعر بالمشـاعر العامـة دون النظـر إلى غايـات وأهداف شخصـية، فالمرحلة لا تحتمل مثل هذا، والوضـع يتطلب التكاتف والتعاضـد، بل التلاحم ورص الصـفوف؛ لأن المستهدف ليس فرداً، بل المخططات تسعى إلى إخضاع شعب بل شعوب، ويكون ذلك باستخدام القوة والعنـف، فلمـاذا لا ندافع عن أنفسـنا بكل شيء؟ فلكل فعل رد فعل، والنار تقاوم بالنار، لماذا نقبل بالظلم ولا نحاول رد الظلم؟؛ لماذا القبول أن نكون الضحايا دائماً؟...

العـودة العـودة إلى أدبنا المقـاوم الذي يدعم المقاومـين والثوار وأبناء الشـعب من خلفهـم لأنهم إنما يفعلون ذلـك طلباً لعودة الأرض واسترجاع الحقوق التي لا مناص من استعادتها إن آجلاً أم عاجلاً وإن غدا لناظره قريب.

المصادر والمراجع

- دراسـات في أدب النكبة (الرواية) د.عبد الكريم الأشتر -دار الفكر- ط١-١٩٥٧م.
- تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية -أمل زين الدين وجوزف باسيل (سلسلة النقد الأدبي)- دار الحداثة- بيروت- ط١-١٩٨٠م.
- التراب الحزين -د.بديع حقي- مطبعة الإنشاء- دمشق-١٩٧٦م.
- رجال في الشـمس -غسان كنفاني (من مجموعة

- الآثار الكاملة -المجلد الأول)- دار الطليعة- بيروت- ١٩٧٢م.
- ستة أيام -حليم بركات- دار مجلة شعر -بيروت- ١٩٦١م.
- السفينة -جبرا إبراهيم جبرا- دار النهار للنشر- بيروت ١٩٧٠م.
- عائد إلى حيفا -غسان كنفاني- دار العودة- بيوت- ١٩٧٠م.
- عودة الطائر إلى البحر -حليم بركات -دار النهار للنشر- بيروت ١٩٦٩م.
- فلسطيني - سميرة عزام.
- لأنه يحبهم -سميرة عزام.
- لؤلؤ في الطريق -غسان كنفاني- دار الطليعة- بيروت.
- ما تبقى لكم -غسان كنفاني- دار الطليعة بيروت- ١٩٦٦م.
- المجموعة ٧٧٨- توفيق فياض- دار القدس- بيروت.
- مسرحية بيت الجنون -توفيق فياض- دار القدس- بيروت.
- دواوين الأشعار للشعراء المستشهد بأشعارهم.

الهوامش

١- تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية ص١٥٨.

٢- المصدر السابق ص١٦٥.

٣- دراسات في أدب النكبة ص١٤٧.

٤- المصدر السابق١٦١.

٥- المصدر السابق١٩٢.

٦- دراسات في أدب النكبة ص١٤٢.

٧- دراسات في أدب النكبة ص١٤٣.

٨- المصدر السابق ص١٤٦.

٩- المصدر السابق ص١٤٨.

١٠- المصدر السابق ص١٥٢.

١١- تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية ص٢٣٢.

١٢- المصدر السابق، ص٢٣٣.

١٣- المصدر السابق، ص٢٤٠.

١٤- المصدر السابق ٢٤١.

١٥- المصدر السابق ٢٤٨ وما بعدها.

(×) جميع الأشعار المستشهد بها مأخوذة من دواوين أصحابها.

* * *

٥٣

المدينة العربية (حلب) في العصر العثماني

د. ملكة أبيض *

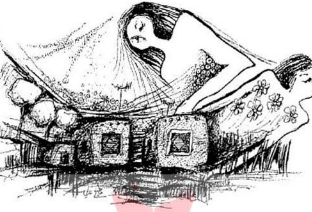
يسعدني أن أشارك في هذا النشاط الثقافي المتواصل في حلب طوال العام ٢٠٠٦، عام «حلب عاصمة الثقافة الإسلامية»: المدينة التي ولدت فيها وقضيت فيها حوالي أربعين عاماً من حياتي.

وموضوع المشاركة أثر مترجم بعنوان: المدينة العربية، حلب، في العصر العثماني، صدر عن المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، عام ١٩٩٨.

---

* باحثة من سورية

- العمل الفني: الفنان محليع علي



وهـو في الحقيقـة مجموعـة مقـالات منشـورة في معظمهـا يبلـغ عددهـا تسعة عشـر مقـالاً كتبت علـى مدى حـوالي ربع قـرن، ورتّبها المؤلف في هـذا الكتاب ترتيباً يجري فيه الانتقال مـن العام: أي من المدن العربية بعامة (البنية المكانية- شبكة الطرق- قطاعات السكـن- الأوقاف الكبرى- النمو- النشاط المعماري- علاقات الريف والمدينة) إلى الخاص، أي إلى ما يختص بمدينة حلب (التطور العام- السكان- الفئات الاجتماعية ولا سيما الأشراف والانكشاريين). أما المقال الأخير، الذي لم يسبق نشره فقد كرسه المؤلف للطائفة المسيحية في حلب، ذلك إنها شهدت في العهد العثماني نمـواً منقطع النظير، من حيث الكم والكيف .

الزمـن الذي يتناوله المؤلـف هو القرون الثلاثة التي تبدأ مع الاحتلال العثماني للشام ومصر في القرن السادس عشر، وتنتهي مع القـرن التاسع عشر، حيث مالت كفة العهد العثمـاني إلى الانحـدار، وراح الاستعمـار الأوروبـي يقتطـع أجزاء مـن الإمبراطورية العثمانية في المشرق (غزو نابليون لمصر) وفي المغرب (احتلال فرنسا لبلدان المغرب الواحد تلو الآخر).

لقـد دفعني إلى ترجمة الكتـاب، أنه أثر متميز من حيـث وجهة النظـر التي ينطلق منها، ومنهجية البحث التي يعتمدها.

إنَّ الموقـف الذي يوجـه البحث، موقف علمي إلى أبعد الحدود. لا يستشف المرء فيه أية نظرة استعلائية أو تقويمية. فلكل حضارة

قيم، وأساليب حياة وعمل ومهمة الباحث ليس تقويمها بل فهم أسسها، واكتشاف الأساليب التي تلبي بها حاجات الجماعات التي تعيش في ظلها.

ومنهجية البحث منهجية علمية تستند إلى وثائق أصلية: كالإحصاءات الرسمية والخاصة، ووثائق المحكمة وسجلات الأوقاف، بالإضافة إلى استخدام الأرقام، والجداول المقارنة،والخرائط والمصورات.. لعرض المعطيات واستخلاص النتائج.

وكما اختلفت منطلقات البحث ومنهجه عما استخدمه المستشرقون من قبله، اختلفت نتائجه عن نتائجهم، مما جعله يتوقف طويلاً لمناقشة هذه النتائج وتفنيدها.

لا أستطيع في هذه العجالة الإلمام بجميع النقاط التي يتناولها الكتاب، ولا سيما أنّ ١٢ فصلاً من الكتاب هي فصول عامة تتطرق إلى حلب من قبيل الأمثلة والشواهد، وستة فقط ترتكز على حلب. كما أن تاريخ المدينة معروف نسبياً ولا سيما من قبل الحاضرين: الاختصاصين منهم، والسكان بعامة، سواء بسواء.

لذلك سأكتفي بعرض أهم القضايا التي يطرحها، وأبين موقف المؤلف منها.

القضية الأولى: هي رأي المستشرقين في المدن العربية أو الإسلامية، مهما كانت تسميتهم لها (وفيها حلب بالطبع). ما العوامل التي تقف وراءه، وما رد اندره ريمون عليه.

والقضية الثانية: هي رأيهم في أثر خضوع هذه المدن (وفيها حلب) للسيطرة العثمانية زهاء ثلاثة قرون. ما العوامل التي دفعت إليه، وما رد أندره ريمون عليه.

١ - رأي المستشرقين في المدن العربية:

من هم المستشرقون الذين يتحدث عنهم المؤلف: إنهم مجموعة كبيرة واكبت فترة الاستعمار الأوروبي، وفيها من الفرنسيين: ماسينيون، والأخوة مارسيه، وويليرس، ولكن فيما يخص حلب، سوفاجيه بالدرجة الأولى، وكتابه حلب، ١٩٤١.

أما المذهب التقليدي للاستشراق بشأن المدينة الإسلامية والعمران الإسلامي فيتلخص في أن الإسلام بصفته ديناً شاملاً ومؤسساً لجميع جوانب حياة الشعوب المنضوية تحته، يحدد كلياً جميع الظواهر التي تتجلى في حضارة الشعوب الإسلامية، لذلك يتحدثون عن المدينة المسلمة أو الإسلامية. ومعظم المستشرقين سلموا من البداية بالدور الرئيس للإسلام في تشكيل المكان الذي وجده المسلمون لدى وصولهم إلى البلدان المختلفة التي يشغلونها الآن. وهم يقارنون بين هذه المدينة والمدينة القديمة اليونانية- الرومانية التي يعرفونها: يقول سوفاجيه: «لم يعد من الممكن النظر إلى المدينة المسلمة على أنها وحدة، كل قائم بذاته، حيّ ومعقد: فهي لم تعد سوى تجمع لأفراد ذوي مصالح متضاربة، يعمل كل منهم في دائرته الخاصة ولمصلحته الخاصة».

ويقول عن حلب «لا ندين للفترة المسلمة إلا بتمزق الوسط الحضري، وتجزئته إلى خلايا صغيرة متفردة ومتمايزة، بل ومتعارضة أيضاً».

لقد فقدت «المدينة المسلمة» انتظام المدينة القديمة (اليونانية والرومانية). فهي تُحِلّ محلّ الترتيب المتعامد للطرقات، والتنظيم اليوناني-الروماني، بنية لا تستند إلى أي مبدأ منطقي. فالطرق متعرجة غير منتظمة، والأسوأ من ذلك، أنها مسدودة في الغالب.

ويقول آخر: إنَّ المدينة المسلمة تمثل تيهاً أو متاهة من منظور معين. وهي على الأرض ركام يضيع فيه الزائر.

ويضيف سوفاجيه: إن مباني المدينة المسلمة لا تعطي إلا صورة متخلفة للعمارة الحضرية القديمة. «فالأسواق والقيساريات والخان، ليست إلا انحطاطاً للشارع ذي الأعمدة، والكاتدرائية والساحة العامة».

ويقول أيضاً: إن وضع المدن لا يحظى بأي نصوص في التشريع الإسلامي، وليست هناك مؤسسات بلدية- المدينة هي «لا مدنية».. و«التمدين» الإسلامي ليس سوى «لا تمدين».

العامل الرئيس الذي يقف وراء هذه النظرة:

نعرف أن الاستعمار الفرنسي انتشر في البداية في المغرب العربي ثم في المشرق في بقاع حملت في الماضي طابع الحضارتين اليونانية والرومانية.

هذا التمدين القديم ترك انطباعاً سحرياً في نفوس المستشرقين مثل سوفاجيه الذي كرّس شطراً هاماً من نتاجه لإبراز الآثار الرائعة للتمدين القديم والتي لا تزال ماثلة للعيان في التنظيم الحديث للمدن العربية ومنها حلب.

نهاية الاستشراق: يرى المؤلف أن مقالة فون جرونباوم ١٩٥٥ «ملخص للمفهوم الاستشراقي للمدينة» يشكل خاتمة الإبداع في هذا المجال. ومنذ الستينيات بدأت مساءلة مسلمات الاستشراق تتطور تحت تأثير عوامل شتى أهمها:

١- نهاية الفترة الاستعمارية بين ١٩٤٥-١٩٦٢، ورافق ذلك نهاية النظرة الاستعلائية للشعوب المستعمرة وحضاراتها.

٢- وصول باحثين مؤهلين (في التاريخ والجغرافيا وعلم الاجتماع والاقتصاد وغيرها) إلى المضمار، وحلولهم محل المستشرقين.

وهكذا تهاوى أحد أسس النظرية الاستشراقية وهو مقارنة المدينة الإسلامية بالمدينة القديمة اليونانية -الرومانية.

وقد بينت الدراسات أنه كان هناك انحطاط تدريجي للنموذج المديني القديم قبل مجيء الإسلام.

حتى سوفاجيه لاحظ ذلك في قوله عن حلب: إن تراجع إطار الحياة المدنية إلى أشكال

بدائية (جرى ذكرهـا في العصر الإسلامي) كان قـد بدأ تحت الحكم البيزنطي. ذلك إن هـذه المظاهر السلبية ناتجـة عن انحطاط حصل على مدى ثلاثة قرون قبل الإسلام.

ويقـول المؤلف: إن القضيـة التي تطرح هنا يجب ألا تكـون مقارنة مدينة ما بنماذج أخرى من المدن (قديمة أو معاصرة) أو إظهار نقائضهـا، أو ثغرات تقـود إلى وصفها «بلا مدينـة»، ولكن بيان العناصـر الخاصة التي تسمح بإيضاح تكوينها وأدائها لعملها.

وبإيجـاز، يجـب أن ينظـر إلى المدينـة العربية، بصفتها نظاماً مدينياً أصيلاً ينبغي تحليل بنيته وفهم أسلوب أدائه لوظائفه، ولو كان يستند إلى مبـادئ تختلف عن تلك التي يعرفها هؤلاء المستشرقون.

السمات الرئيسـة للمدينـة العربيـة:

يتوقف المؤلف عند المدينة العربية التي نمت منذ بداية القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر، قبل فترة الحداثة، والتي يمكن أن توصـف بأنها المدينـة التقليدية. ويسّوغ هـذا التحديـد بالوثائق التـي نملكها وهي غزيرة. بالإضافة إلى أن مدينة ما قبل القرن السادس عشر، لا يمكن الوصول إليها مباشرة لأنهـا أمحّت بفضل أربعـة قرون من التطور الحضـري. وهذا ما لم ينتبه إليه المستشرقون الذين اعتقـدوا أن المدينة التي يرونها تحت أبصارهم هي مدينة القرون الوسطى.

هذه المدينة العربية التقليدية، كما وصلت إلينـا، ليست كائناً متشظيـاً تعمه الفوضى، كما وصفتها أقـلام المستشرقين غالباً. وهي تشهد على وجود نظام مديني متسق يستطيع منطقه أن يفسر ديمومـة المدن الكبرى حتى العصر الحديث. وأهم سمات هذه المدينة:

- الفصـل الواضـح بـين الوظائف الاقتصاديـة والسكنية. ففي كل مدينة مركز عام تقوم فيه الأنشطة الاقتصادية والدينية والثقافيـة، وقطـاع خاص مكرسـ للسكن. والقطـاع العام مـزود بشبكـة منتظمة من الطرق المفتوحة الواسعـة نسبياً والمتعامدة، أما القطاع السكني الخاص فطرقاته ضيقة وغـير منتظمـة، و٥٠٪ منهـا تشـكل طرقاً مسـدودة. وفي المنطقة السكنية هذه أسواق محلية غـير متخصصـة لتوفـير الحاجات اليومية للسكان.

- تتمثـل البنيـة العامـة للمدينة في ترتيـب الأنشطة الاقتصاديـة والسكنية في هالات دائرية انطلاقاً من المركز على النحو التالي:

* تقـع الفعاليـات المهنيـة الغنيـة في المركز، وتتسلسل حتى الأطراف، حيث توجد الفعاليـات الأكثر فقراً، وإزعاجـاً، وإحداثاً للتلوث.

* تتسلسل المساكن بحسب غناها وجمالها أيضـاً من المركز حتى الأطراف، حيث توجد المساكـن الفقيرة الرخيصة الهشة البناء. من هنا فإن التمايز الاجتماعي- الاقتصادي قوي

يبلـغ ٧٦٪ بحسب مؤشر جيني. ويتجلى أكثر ما يتجلى في المساكن، التي وإن كان معظمها من طـراز المسكن ذي الباحـة المركزية، إلا أنهـا تتفاوت مـن حيث الاتسـاع، والارتفاع (أكثر من طابـق)، والزخرفة، ومواد البناء.. بالإضافة إلى هذا الطراز، هناك مساكن من النـوع العمودي، وأخـرى جماعية ولا سيما «الأحواش»، وقد عثر على نموذج أو أكثر منها في أطراف حلب.

* هنـاك استثناءات لهـذا التسلسل في الغنى من المركز وحتى الأطراف، حين يختار الحـكام، أو الأغنياء منطقـة سكنية لهم في أطراف المدينـة، أو يؤدي التمييز الديني إلى إيجاد أحياء لا تخضع لهذه القاعدة، ومثالها حـي الجُديـدة المسيحي الـذي كان منطقة سكنيـة ميسورة، ومنازلهـا الفخمة ما تزال باقيـة، في الضاحية الشماليـة، حيث يتوقع المرء أن يرى مساكن فقيرة.

* في حلب لم يكن خارج السور إلا ضاحيتان هامتان ممتدتـان إلى الشمال والشرق، وقد تباطـأ نمو المدينـة نحو الغـرب بسبب نهر قويق، كما تباطأ التوسع نحو الجنوب بسبب إنشاء مقبرة كبرى هناك.

والنتيجـة هـي أننـا إزاء نظـام مديني يستبعـد اتساقه نظريـات المستشرقين حول فوضى المدينـة الإسلاميـة. وتعكس سمات هذا النظام قـوة الطابـع الإسلامي، وشدة التأثيـرات المتوسطية، ولكنهـا تعكس أيضاً، وبكل وضوح، الحاجـات الوظيفية الداخلية لكل نظام مديني.

القضية الثانية: هـي قضيـة تأثيـر الاحتلال العثماني في أوضـاع المدن العربية خـلال ثلاثة أو أربعة قرون. هل كان سلباً أم إيجاباً؟ والفكرة السائدة، وتلك التي قال بها المستشرقون، هي أن البلـدان العربية عانت نتيجـة هـذا الاحتلال من انحطـاط مادي وثقافي على حد سـواء، وإن هذا الانحطاط كان ظاهـراً بشـكل خاص في المـدن، حيث أحـدث تزايـد الحواجـز الداخليـة تمزقاً حقيقياً في الإطار المديني.

يقول سوفاجيه في كتابـه عن حلب: «إن عناصر التفكك.. تعمـل فيها من جديد، مع اتجاه للتطرف يعجّل في تمزق المركز المديني إلى أجـزاء كتيمـة.. إن حلـب العثمانيـين خادعـة.. واجهة فخمة لا يوجـد خلفها إلا الخرائب..».

ويقـول المؤلـف في أسباب هـذه النظرة السلبيـة لـدى المستشرقين: إنهـا تعود إلى قلة المعرفة بالمصـادر التاريخية التي لم يبدأ استغلالهـا إلا منذ عشرين عامـاً؛ والتحيز الاستعماري ضد الفترة التي سبقت الاحتلال الأوروبـي؛ والكراهيـة المبدئيـة إزاء سلطة اكتسبت سمعة سلبية في أواخر أيامها.

أمـا بالنسبة للسكان، فقد كانت شكواهم تنصـب على أمـور كثيرة، منهـا خضوعهم لتسلط الباشوات وأغوات الانكشارية، وارتفاع

الضرائب والرسوم والاقتطاعات والمصادرات، وانتشار الغلاء والمجاعات والأوبئة ولا سيما في الفترة الأخيرة من الاحتلال.

ويضيف آخرون إلى ذلك سقوط الدور السياسي للولايات العربية، وإصابتها بالشلل الفكري والثقافي، وربما أيضاً وقوعها ضحية لتراجع اقتصادي أسهم فيه التدخل الأوروبي الذي بدأ منذ مطلع القرن ١٦، مع ظهور البحارة الغربيين في البحار الشرقية، وإعطاء الامتيازات، وهكذا تكون الصورة معتمة إلى حد كبير. ولكن المؤلف يرد على ذلك بحجج عديدة منها:

- إن انحطاط المدن العربية كان قد بدأ قبل وصول العثمانيين بزمن غير قليل، أي منذ غزو تيمورلنك للشام ومصر. وهكذا فإن العثمانيين واجهوا، حين أنجزوا احتلالهم للبلدان العربية، عالماً بائسا ومدنا متهدمة.

- إن الإمبراطورية العثمانية شكلت كلاً موحداً من حدود المغرب إلى فارس، ومن سهوب جنوب روسيا وأطراف النمسا إلى اليمن، وهي بنية سياسية هائلة بلغت مساحتها عام ١٦٠٦ (مليونين ونصف كم^2).

- بقيت هذه الدولة سليمة حتى نهاية القرن ١٧، مع تسجيل بعض التقدم في الشمال والشرق، ولم يبدأ التراجع إلا بعد محاولة الغزو الفاشلة لفيينا عام ١٩٨٣.

وكما يقول سوفاجيه «كان كل فرد من رعايا السلطان الكبير يتجول من الدانوب إلى المحيط الهندي، ومن فارس على المغرب، خاضعاً لنفس القوانين، ونفس التنظيم الإداري، ومتحدثاً اللغة نفسها، ومستخدماً العملة نفسها. وهي ظروف مؤاتية لحركة تبادل داخلية كبيرة». لذلك كان نشوء الإمبراطورية إيذاناً بافتتاح سوق تجاري هائل للمدن التي يضعها موقعها الجغرافي في وضع مؤات على الطرقات الكبرى للمواصلات الدولية. وكانت هذه المدن، ومنها حلب، تؤدي دور مراكز لإعادة توزيع منتجات الغرب (المواد المصنعة ولا سيما النسيج) والشرق (التوابل والأقمشة). أضف إلى ذلك، إن سلاطين بني عثمان شجعوا الحج ونظموه في قوافل، تجتمع التي تأتي منها من أفريقيا في القاهرة، والتي تأتي من البلقان وآسيا بدمشق، مروراً بحلب في معظم الحالات. وكان مرور هذه القوافل في تلك المدن يخلق فيها نشاطاً عارماً ويسهم في ازدهارها.

وفي المجموع أفادت المدن العربية الكبرى في الشرق الأوسط من الشروط المؤاتية التي أوجدها الاحتلال العثماني أكثر مما تضررت من المشاريع الأوروبية، لذلك لم يكن من المدهش أن تصدر عنها إشارات نمو تجاري وصناعي.

وفيما يخص حلب نفسها، أصبحت هذه المدينة في القرن السادس عشر مركز منطقة واسعة تمر بها الطرق الكبرى للمواصلات الدولية، بعد أن كانت مدينة حدودية أيام المماليك.

والظهور المبكر للمكاتب الأوروبية في حلب، يشكل مؤشراً على الدور الدولي الذي كانت تؤديه: ففي عام ١٥٤٨ جرى تحويل قنصل البندقية إليها، وعام ١٥٦٢ أنشأت الدولة الفرنسية مكتبها، وتبعتها إنجلترا عام ١٥٨٣.

وحتى منتصف القرن الثامن عشر، بقيت حلب السوق الرئيس للشرق كله، مع تيار تجاري مزدوج:

استقبال وإعادة توزيع نحو الشرق للمنتجات المصنعة المستوردة من الغرب؛ ونحو أوروبا للمنتجات الشرقية والمواد الخام المنتجة في مناطقها الخلفية.

وفي نهاية القرن ١٨، وبالرغم من تقدم إزمير، وإضرار الحرب مع الفرس بتجارتها الشرقية، ومنافسة التجار الأوروبيين، فإن حلب بقيت مركزاً نشطاً. وكانت تجارة مرسيليا معها أكبر حجماً من تجارتها مع مصر.

ويمكن الاستدلال على هذا النمو من الجهاز الاقتصادي الضخم الذي زُوِّدت به المدينة.

فقد تم في القرن السادس عشر بناء المجمعات التجارية الكبرى في مركز المدينة، ويسمح لنا تاريخ الأوقاف الكبرى بتتبعها بدقة:

وقف خسرو باشا، نحو ١٥٤٤،

وقف محمد باشا دوغاكين زاده، نحو ١٥٥٥،

وقف محمد باشا إبراهيم خان زاده، نحو ١٥٧٤،

وقف بهرام باشا، نحو ١٥٨٣،

وهكذا اتسع مركز المدينة خلال أربعين عاماً بما يقارب الضعف، وارتفعت فيه المجمعات الاقتصادية الكبرى التي حافظت حلب على آثارها اللافتة للنظر: خان كورت بيه ١٥٤٠، خان الجمرك ١٥٧٤، خان الوزير ١٦٨٢. وحوالي ١٦٨٠ قدّر القنصل دارفيو عدد الخانات فيها بـ٦٨ خاناً، والقيساريات بـ١٨٧ قيسارية، ولاحظ «أن حلب هين بلا منازع، المدينة الأجمل، والأكبر، والأغنى في الإمبراطورية العثمانية كلها بعد القسطنطينية والقاهرة».

وروعة حلب لا تقتصر على مساجدها، بل تشع أيضاً في خاناتها وأسواقها.. فهناك يجد المرء بضائع من جميع أرجاء العالم.. تلك القوة لم تكن تجارية فقط، ولا تقتصر على عمليات المرور (الترانزيت). فالمشاغل «الصناعية» في حلب كانت مقر نشاط يظهر في إحصائيات تجارة مرسيليا، التي بينت أن أهل مرسيليا كانوا في أعوام ١٧٥٠-١٧٥٤ يشترون من حلب قدراً أكبر من الأقمشة مما كانوا يبيعونها.

هناك دليل آخر على نمو مدينة حلب في العصر العثماني، وهو اتساع مساحة المدينة.

فمساحة حلب، بحسب تقديرات سوفاجيه، وقت احتلال العثمانيين لسورية،

ينبغي أن تكون ٢٢٨ هكتاراً، وفي بداية القرن التاسع عشر بلغت هذه المساحة ٣٤٩ هكتاراً أي بتوسع نسبته ٥٠٪. وتدل مقارنة المخططات التي وضعها كل من سوفاجيه وراسل، على أن هذا التوسع تحقق في معظمه منذ أواخر القرن السادس عشر. أما كيف حدث هذا التوسع؟ فقد حدث عن طريق نمو الضواحي في شمال المدينة وشرقها.

فقد بينت بحوث سوفاجيه أن نشوء مناطق الضواحي هذه، كان محدوداً جداً أيام المماليك، ولكنه اتسع في العهد العثماني، بين بداية القرن السادس عشر ومنتصف القرن التاسع عشر (من ٢٣٩ هكتاراً إلى ٣٤٩ هكتاراً). ويرتبط نمو الضاحية الشمالية بازدهار الجالية المسيحية التي أكملت تدريجياً انتشارها في هذه الضاحية انطلاقاً من منطقة الجديدة التي بدأ السكن فيها بتاريخ مبكر جداً، ذلك أن حي الصليبة أنشئ في القرن الخامس عشر. ويبدو أن هذا الاستيطان حصل بتشجيع من السلاطين العثمانيين الذين كانوا يتوقعون منه تقدماً للفعاليات التجارية. وبحسب ما يقول المؤرخ الحلبي كامل الغزي، أنشئ زقاق الأربعين، الواقع إلى الشمال قليلاً، في زمن السلطان سليم، وأسكنت فيه أربعون أسرة بغية تقوية الفعاليات الاقتصادية في حلب. ومنذ ١٥٢٧ أصبح سكان هذه المنطقة يشكلون ٤,٥٪ من مجموع سكان حلب.

وأما نمو الضاحية الشرقية، فقد بدأ من القرن السادس عشر. وقد ارتبط بالفعاليات المتنامية في الشارع الكبير الممتد من الغرب إلى الشرق، والذي كان القسم الغربي منه مشغولاً بسوق بانقوسا الكبير على طول طريق القوافل إلى فارس. ونظراً لتزايد حجم القوافل الآتية من الشمال الشرقي وكثرة رحلاتها، فقد انطبع محور الضاحية الشمالي الشرقي بطابعها، فعكس سكان هذه الأحياء أهمية فعاليات هذه القوافل من جهة، وتدفق المهاجرين من أصل ريفي أو بدوي من جهة أخرى، وتجلى ذلك في أسماء الأحياء، كحي التتر وحي الغجر..

وهناك دليل ثالث يستخدمه المؤلف، وهو ازدياد حركة البناء الذي يمكن أن يشير إلى وجود رخاء مادي يدفع أصحاب الأعمال إلى تحريك الأموال التي يحصلون عليها لبناء منشآت عامة لصالح المدينة. ويضع جدولاً يقارن فيه أعداد المنشآت العامة التي بنيت خلال القرون الثلاثة، على النحو التالي

	مساجد ومدارس	زوايا وتكايا	عيون ماء	المجموع
القرن السادس عشر	١٨	٥	١٢	٣٥
القرن السابع عشر	١٤	-	٧	٢١
القرن الثامن عشر	١١	٥	٢٣	٣٩

ويُلاحـظ أن القـرن السادس عشـر، بالرغم من قصـر فترته نسبياً (لأنه يبدأ مع ١٥١٦)،ومـن كون سنواتـه الأولى أقل عطاء نسبياً، فهو يمثل فترة مثمرة من زاوية النشاط المعمـاري، كما يلاحظ وجود عدد من المباني الباذخة خلال هذه الفترة، ولا سيما المساجد وهي الأكـثر أهمية في تاريـخ حلب: كجامع الخسروية الذي شيد نحو ١٥٤٦ تحت القلعة مباشرة، والعادلية ١٥٥٦، والبهرامية ١٥٨٣. وهي رائعة بأبعادها ومستواها المعماري. حتى أن سوفاجيه الذي لا يشهد له بالتحيز للفترة العثمانيـة، يؤكد أن هذه المنشـآت الحديثة «تشهـد على سعـة الخيال وقـوة الوسائل، والكمال في التفاصيل. وهذه الصفات تجعل منها أجمل المنجزات المعمارية التي يمكن أن يراها المرء في حلـب. إن رشاقة هذه المباني المصممـة على طراز اسطنبـول يغير منظر حلب كليـاً. وستصبح منـذ الآن من الأركان الأساسية لهذه المدينة».

وعلـى كل حال، فإن هــذه المنشآت التي بناها باشوات عملـوا ولاة لحلب تشهد على اهتمام مسؤولين كبار في الإمبراطورية بمدينة هامة ذات مكانة رفيعة.

ويشير المؤلف إلى اهتمام السلطان سليمان نفسـه (١٥٢٠-١٥٦٦) بالمظهـر المعمـاري للمدينـة التي زارها مـرات عديدة بمناسبة حملاتـه على العـراق، من خـلال الإسهام المحتمـل للمهندس سنـان في بناء الخسروية (الـذي لم يكـن ليحصـل مـن دون موافقة السلطـان)، وأمره ببنـاء السبيل الذي حمل حتى خرابه منذ فترة حديثة نسبياً نقشاً يدل على صلته بالسلطان.

ويخلـص المؤلف إلى أننـا حين ننظر إلى الموضـوع بطريقـة واقعية، يبـدو أن المدينة عرفت خلال القرون الثلاثة الأولى للاحتلال العثماني رخاء اقتصادياً حقيقياً، يستند إلى دينامية محلية، وليـس إلى الفعالية الوحيدة للأوروبيين، كما يرى سوفاجيه.

بعد مناقشة هاتين القضيتين الرئيسيتين، سأنتقل إلى عرض موضوعين من موضوعات الكتاب وهما:

سكان حلب في العصر العثماني (الفصل ١٥).

والفئـات الاجتماعيـة والجغرافيـا المدينيـة في القرن الثامـن عشر (الفصل ١٦).

لاعتماد المؤلف منهجية علمية متميزة في تناولهما.

وبمناسبة مناقشة القضايا السكانية يذكر المؤلف الوثائق المتوافرة عن الولايات العربية في العهد العثماني، ولا سيما عن حلب. وهي فيما يتعلـق بهذا الموضوع إحصاءات سكانية عامة.

يقـول أندره ريمـون إن الفضل يعود إلى الباحث التركي عمر لطفي بارقان في المبادرة إلى استخـدام الإحصـاءات السكانيـة التي

أجراها العثمانيون في ولايات الإمبراطورية، نظراً للسمعة التي كانوا يتمتعون بها بصفتهم إداريين جيدين (في أيامهم على الأقل) والتي تأكدت فيما بعد، حين بدأ استخدام سجلاتهم في الانتشار.

وقد تبين أن مدينة حلب تمثل من وجهات نظر عديدة حالة مؤاتية بشكل متميز. فهناك سلسلة كاملة من الإحصاءات تستند إلى سكان الأحياء من القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر، متوافرة لهذه المدينة. وهذه الإحصاءات هي: إحصاءان لعامي ١٥٣٧و١٥٨٤ مسجلان في الإدارة الرئيسة للأرشيف في أسطنبول، وكشف ثالث نقله الرحالة الفرنسي دارفيو عام ١٦٨٣. لا يذكر أصوله ولكنه دقيق للغاية، ومحتوياته منسجمة مع معلومات الأرشيف، وربما كان قد نسخ عن وثيقة رسمية من تلك الفترة. وهناك كشف عن سكان حلب، في كتاب كامل الغزي «نهر الذهب» تم إنجازه حيناً، حيناً، وطبع عام ١٣٤٢هـ/١٩٢٣-١٩٢٤، ويعطي صورة عن حالة حلب على منعطف القرن العشرين، قبل تحديثها.

وقد قارن المؤلف بين هذه المجموعات الثلاث من الوثائق: وثائق الأرشيف، والإحصاء الذي يقدمه الرحالة دارفيو، وإحصاء المؤرخ الحلبي كامل الغزي، لتقدير حجم سكان حلب، وتوزعهم على الأحياء، وتطورهم في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

إضافة إلى هذه الوثائق استعان المؤلف بخرائط المستشرقين والخرائط الحديثة الموسعة وسجلات المحكمة لإيضاح المعطيات الملتبسة.

وقد قامت الدراسة في إطار منطقة حلب في بداية القرن التاسع عشر كما حددها سوفاجيه في مخططه، بعد تقسيمها إلى أربع مناطق كبرى، هي:

المدينة المسوّرة التي تشكلت منذ العهد المملوكي ضمن حدود واضحة إلى حد ما؛

الضواحي الشمالية حتى باب الحديد؛

الضواحي الشرقية،

الضواحي الجنوبية، من المعادي حتى الكلاسة،

الضواحي الغربية.

من المعروف في جميع المدن العربية، أن الوحدة الجغرافية والخلية البشرية والإدارية، هي الحي أو المحلة. وهي تمثل إطار الإحصاءات السكانية العثمانية، وإحصاء دارفيو، كما أنها إطار وصف مدينة حلب لكامل الغزي.

وقد ظهرت صعوبات عديدة خلال التعامل مع الوثائق أهمها:

١- تحديد الأحياء:

في هذه المرحلة حدثت صعوبات ناتجة عن تحريف أسماء الأحياء والأشخاص (ولا سيما في كشف دارفيو) بحيث أصبح التعرف إليها في غاية الصعوبة؛ وصعوبات أخرى ناتجة

عن تغيير أسماء الأحياء في أحد الكشوف (أوغوياك إلى باب الأحمر) أو تجميع الأحياء المتجاورة في وحدات جديدة في أحد الكشوف أيضاً (دمج الفرافرة في البندرة) أو تقسيم أحياء كبيرة إلى وحدات أصغر منها (انقسام الجلوم إلى الجلوم الكبرى والجلوم الصغرى)..

مع هذه التحفظات استطاع الباحث تحديد أسماء معظم الأحياء ومواقعها باستخدام عمل كامل الغزي، والخرائط الموسعة للمدينة، ووثائق سجلات المحكمة.

٢-تنوع وحدات الإحصاء:

إن الكشفين العثمانيين يقسمان السكان إلى فئات: فئة خانة (عائلة أو مصباح) وفئة مجرّد (عازب)، وإمام، وشريف.

أما كشف دارفيو فيستخدم فئة (أبواب أو منازل)، ويضم إليها مساجد، وفنادق، وخانات، وحمامات عامة، وأفران، وغيرها..

ولكن الكشف يذكر ٧٧٧ من المنازل والأبنية العامة بحيث يبدو المجموع مطابقاً لعدد المنازل.

وأما كامل الغزي فيحصي البيوت فحسب، بحسب الأحياء واحداً، واحداً، ويسجل عدد الأفراد في كل منها.

وقد تغلب الباحث على هذه المشكلة بإطلاق كلمة «وحدة سكنية» محل هذه التسميات المختلفة، وحساب معدل ساكني الوحدة (البيت، أو الخانة، أو المصباح) بثمانية أشخاص، لتقديره أن الأسر العربية كثيرة العدد، كما هو معروف. وحصل بذلك على جداول عديدة، أختصرها في الجدولين التاليين:

جدول (١)

توزع الأحياء ووحدات السكن في ١٥٣٧

	الأحياء	الوحدات السكنية
المدينة المسوّرة	٢٢	٥١٠٢
الضواحي وهي تضم	٤١	٤٤٨١
الضاحية الشمالية	١٥	٢٠٢٧
الضاحية الشرقية	٢٠	١٨٨٣
الضاحية الجنوبية	٣	٢٥٣
الضاحية الغربية	٣	٣١٧
المجموع	٦٣	٩٥٨٣

أما عدد السكان فيقدر في هذه الفترة بـ ٨٠٠٠٠ نسمة.

جدول (٢)

توزع الأحياء ووحدات السكن في ١٥٨٤

	الأحياء	الوحدات السكنية
المدينة المسوّرة	٢٣	٥١٠٢
الضواحي وهي تضم	٤٥	٤٠٢٨
الضاحية الشمالية	١٥	١٧٤٧
الضاحية الشرقية	٢٢	١٥٨١
الضاحية الجنوبية	٤	٣٢٧
الضاحية الغربية	٤	٣٧٣
المجموع	٦٨	٩٠٤٩

وأما عدد السكان فيقدر في هذه الفترة بـ ٧٥٠٠٠نسمة.

ويلاحظ أن تنظيم الأحياء بقي شبه ثابت في الإحصائين، مع تناقص في عدد السكان بنسبة ١٠٪ تقريباً.

على أن الإحصاء الذي ذكره دارفيو بعد قرن من الزمان عام ١٦٨٣ يكشف عن تغيرات هامة تتمثل في زيادة عدد سكان المدينة وتغيرات في بنيتها الديموجرافية. حيث بلغ عدد السكان حوالي ١١٥٠٠٠ساكن.

ويبدو أن أكثر بقليل من ثلث المجموع كانوا يسكنون المدينة المسورة (٤٢٠٠٠)، وحوالي ربعهم في كل من الضاحيتين الشمالية والشرقية (٢٨٠٠٠)، والباقي في الضاحيتين الصغيرتين الجنوبية والغربية.

وهناك ملاحظات:

- هذا التزايد الإجمالي للسكان لم يكن منتظماً، فقد كانت هناك خلال هذه المدة الزمنية الطويلة فترات يتناوب فيها التزايد الديموجرافي والتناقص.

- بقيت البنية الديموجرافية في مركز المدينة ثابتة نسبياً من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع، كما هو الحال في معظم المدن العربية التاريخية. لذلك يستطيع المرء أن يفترض بصورة عامة أن القسم المسوّر من المدينة كان قد وصل قبل ١٥١٦ إلى نوع من التوازن الديموجرافي، بحيث لم يعد من الممكن أن يتغير فيما بعد، حتى القرن التاسع عشر.

- أما التغير الديموجرافي الكبير بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فيعود إلى النمو السريع لضواحي المدينة، وهو ما

أدى إلى زيادة مساحة المدينة من ٢٣٨,٥ إلى ٢٤٩ هكتاراً بين ١٥١٦ وبداية القرن التاسع عشر بحسب خرائط سوفاجيه. كما ارتفع عدد سكان هذه الضواحي من ٢٦٠٠٠ ساكن عام ١٥٣٧ إلى ٧٠٠٠٠ ساكن عام ١٦٨٣، وارتفعت بذلك نسبتهم إلى مجموع سكان المدينة من أقل من النصف إلى ما يقارب الثلثين. وهي نسبة استمرت حتى إحصاء كامل الغزي: ٦١,٩٪.

- ويبدو أن هذا التزايد موزع بصورة متساوية بين الضاحيتين الشمالية والشرقية. كما ظهر نمو في الضاحيتين الغربية والجنوبية خلال هذه الفترة، ولكنهما بقيتا اقل أهمية من الناحية الديموجرافية بالمقارنة مع الضاحيتين الكبيرتين.

في البحث التالي يتناول المؤلف تعرف الفئات الاجتماعية المختلفة في المدينة، ومن هذه الفئات الشرائح المتراتبة في الثروة والمكانة، دون أن يسميها «طبقات».

يرى المؤلف أن حلب تقدم ميداناً مؤاتياً للبحث من وجهة النظر هذه، ذلك أن تاريخ المدينة في العهد العثماني كان موضوعاً لأعمال متعددة من حيث مشكلة البحث ومناهجه، وربما كانت نتائجها تصب في مجرى واحد. والأعمال الأساسية هي:

J. sauvaget. Alep. Paris. 1941.

وهذا الكتاب يقع في مجال علم الآثار المديني والجغرافيا؛

J. C. David. «Alep.. structures urbaines traditionnelles». BEO. 28. 1977;

وهذا المقال يتمثل في ملاحظات قدمتها الباحثة نتيجة مسح آثاري وتوجتها بالتسجيل على خارطة المدينة.

A. Abdel-Nour. Introduction a L.histoire urbaine de la Syria ottomane. Beyrouth. 1982.

يقدم هذا الكتاب نتائج استقصاء أجراه الباحث في سجلات المحاكم، ولا سيما في وثائق المعاملات العقارية.

A. Marcus. People and property in Eighteenth century Aleppo. these. U. of Columbia. 1979.

في هذه الأطروحة، يجمع الباحث في سجل المعاملات العقارية، ويسجل نتائجه على خارطة.

M. Merriwether. the Notable families of Aleppo. 17701830-: Networks and social structures. these. U. of Pennsylvania. 1981.

وهذه أيضاً رسالة دكتوراه، لا يذكر المؤلف المنهج والأدوات التي اعتمدتها. وتتمثل القضية الأولى التي تطرح نفسها هنا، فيما إذا كان هناك تمييز حقيقي في المدينة بين قطاعات غنية وأخرى فقيرة.

ففي أحد الطرفين، يرى أنطوان عبد النور، أن تجاور الأسر الغنية والفقيرة هي

القاعدة التقليدية في المدن العربية ويقول: «في القرن الثامن عشر، كانت الأحياء الحضرية في حلب متعددة العناصر، والفوارق بين القطاعات الميسورة والمتواضعة لم تؤد أبداً إلى انشطار المدينة إلى أحياء أرستقراطية وأخرى شعبية». وفي الطرف الآخر يؤكد الباحثان دافيد وماركوس تمايز بعض قطاعات المدينة عن بعضها الآخر فقد اقترحت ج.ك. دافيد في مقال نشرته عام ١٩٧٧ تصنيفاً لنماذج المساكن التقليدية يضم أربعة نماذج رئيسة تتمايز من حيث الأبعاد والزخارف والوظائف. وقد استندت هذه الدراسة إلى تعرّف ميداني جرى حوالي ١٩٧٠.

أما دراسة أبرهام ماركوس فقد ميزت ثلاثة نماذج من المساكن، يختلف بعضها عن بعض من حيث المساحة والقيمة المالية، هي تتطابق إلى حد بعيد مع نماذج الباحثة دافيد، باستثناء غياب النموذج الرابع نصف الريفي. ويمكن تفسير هذا النقص، بالنقص في وثائق السجلات التي استند إليها الباحث، حيث تشغل المساكن الغنية مكاناً أكبر، وتكون المنازل الفقيرة شبه غائبة عنها.

ولما كان كلٌ من الباحثين دافيد وماركوس قد اقترح خارطة لمساكن حلب، فقد أمكن مقارنة التوزع الجغرافي لنماذج المساكن في الدراستين، والتوصل إلى ما يلي:

هناك منطقة المساكن البرجوازية التي تنتشر حول «المدينة» والقلعة. وهي نفس المنطقة، التي أسكنت فيها مارجاريت ميري وبذر العائلات الحلبية الكبرى: الفرافرة، البياضة، داخل باب النصر، سويقة علي، الجلوم.

هذه المنطقة السكنية الجميلة، البرجوازية الغنية، تحيط بها هالة أخرى تتموضع فيها المساكن التي يصفها الباحثان بالمتوسطة. وتوزعهما الذي يرد لديهما متماثل إلى حد كبير: المناطق المحيطية من المدينة المسوّرة، وقطاع واسع من الضاحية الشمالية (حيث توجد أيضاً مساكن مرتفعة الأسعار، وقسم من المنطقة الشرقية).

أما الهالة الثالثة فتقع على الحدود المتطرفة للمدينة: الضاحية الشرقية والضاحية الجنوبية والغربية. وتضم المساكن الرخيصة ذات الأشكال المتنافرة. وهذا النموذج من المساكن الفقيرة لا يعيش طويلاً، لذلك كان من الصعب على الباحثة دافيد تتبع آثاره عن طريق التنقيب الآثاري، كما كان الأقل تمثيلاً في بحث ماركوس (المبني على المعاملات العقارية)، لذلك لم يكن هناك تطابق كامل بهذا الشأن بين البحثين، كما هو متوقع.

وما تصفه الباحثة دافيد بأنه مسكن نصف ريفي (وهو النموذج الرابع لديها) هو النموذج الذي يشبه إلى حد ما «الحوش» الذي نعرف عنه أنه مكان واسع نسبياً، مفتوح، محاط بأكواخ حقيرة، صغيرة، يتكون كل منها

من ثلاث أو أربع حجرات. والباحة المتوسطة مشتركة بين الجميع، وغير مرصوفة بشكل كامل. ولا توجد فيه عيون ماء، بل عدد من الآبار.

في هذه المساكن يعثر المرء على سكان من أصول ريفية أو غريبة، أعطوا أسماءهم للعديد من أحياء الضاحية الشرقية: تترلار، وقارلق، وبكّارة، وقبائل نصف بدوية من جهة الفرات.

وبالرغم من أنه لا يمكن قيام تطابق كامل بين خارطتين وضعتا استناداً إلى معطيات مختلفة، فإنّ هذين البحثين يتقاطعان بدرجة تكفي للسماح بتحديد الهالات المتتابعة لترتيب المساكن في دوائر انطلاقاً من المركز، بدءاً من الأحياء الميسورة الواقعة حول المركز، وانتهاءً بالأحياء الفقيرة والشعبية على أطراف المدينة.

على أن التحليل الدقيق للخارطتين يسمح بملاحظة أشكال من الشذوذ (أو الجيوب) في هذا الترتيب العام المنتظم نسبياً.

وأول الشذوذ يتعلق بالضاحية الشمالية التي يلاحظ فيها وجود مساكن مرتفعة الثمن، إلى جانب أخرى فقيرة ومتواضعة.

والشذوذ الثاني يتمثل في امتداد منطقة السكن المتوسط على طول الطريق الذي يقود من باب الحديد إلى باب قارلق (حي بانقوسا)، وهو شذوذ (أو جيب) في الضاحية الشرقية حيث تسيطر المساكن الفقيرة.

وفي كلتا الحالتين يرتبط الشذوذ بالسمات الاجتماعية للسكان.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التوزع ذو طابع إجمالي: أي أنه لا يستبعد، في التفاصيل، اختلاطاً فعلياً بسكنى عناصر فقيرة وغنية بعضها إلى جانب البعض. وهذا ما يفسر الانطباعات المتناقضة إثر الاطّلاع على وثائق تصف الوضع المحلي، حيث توجد أمثلة لهذا التجاور.

ويتوقف هذا الفصل أيضاً عند جغرافية الأقلية المسيحية في حلب في العهد العثماني، مشيراً إلى تكاثف استيطانها في الضاحية الشمالية بدءاً من حي الصليبة، المكان الأول لتواجدها في القرن الخامس عشر، وتقدمها باتجاه الشمال الشرقي ولا سيما عن طريق حلول سكان مسيحيين محل سكان مسلمين مما يعني زيادة الاختلاط بين المسيحيين والمسلمين في هذه الأحياء.

كما يتطرق إلى طائفتي الانكشارية والأشراف، ويبين أن الطائفتين تتمتعان بنفس الأهمية العددية لأنهما لم تكونا مغلقتين تماماً.

وبالرغم من أن الجماعتين كانتا منتشرتين في جميع قطاعات المدينة، إلا أن تمركز الأشراف كان أشد وضوحاً في المدينة المسورة، بينما كان الانكشاريون يتمركزون في الضاحية الشرقية التي يعد معظمهم من

أبنائهــا . وكانت نقطة تجمعهم قهوة الآغا في بانقوسا .

لذلـك كانت مواجهات الطرفين في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر تتخذ شكل مواجهة بـين المدنية المسورة من جهة، والقلعة وأحيـاء بانقوسا وباب النيرب من جهة أخرى .

والخرائــط التي يرسمهــا المؤلف لمواقع هاتين الطائفتــين تزيد في دقة الصورة التي يمكن تكوينها عنهما .

وأخــيراً، لا بــد مــن القــول إن الكتاب متكامل ومتســق بالرغم من أنه مجموعة من المقــالات، وتدرجــه من العــام إلى الخاص، من المــدن العربية إلى حلــب، يضع حلب في إطارهــا الصحيح ويوضح النقــاط التي ما تزال غامضة فيها، بما كشفت عنه الدراسات الحديثة في المدن الأخرى .

وهــو يقدم خلاصــة لعمــل باحث كبير في مجــال المدن العربية، خــلال أكثر من ربع قرن .

٧٠

اللغة بما هي بيئة
من الممارسات العملية إلى المؤلفات

تأليف: فرانسوا راستييه
ترجمة وإعداد: د. قاسم المقداد *

لا شك في أن تغيراً قد أصاب إشكالية «توصيل المعارف» بسبب تضييقنا لمفهوم اللغة.. في مقابل نظرية اللغة- الأداة هناك تحويل للمعارف العملية connaissances إلى أدوات وتكنجتها. حتى لو كانت هذه المعارف العملية مصنفة في موسوعة معينة فهي تبقى تصنيفاً لنصوص منزوعة من سياقاتها، واستعادة معناها يعني التذكير بأنها أفعال منسية، وهنا ينبغي نقد الأونطولوجيا للوصول إلى نظرية الفعل action التي تتجاوز حدود تأهيل الإنسان إلى تكوينه.

* أديب وناقد سوري

- العمل الفني: الفنان علي الكفري



اللغة langage مرحلة من مراحل التطور، بينما اللسان langue نتاج فترة تاريخية معينة من غير المستبعد أن يكون مصطنعاً بشكل أو بآخر، يقوم بمراكمة الإبداعات المنقولة وبالتالي مراكمة تجارب قديمة و رؤى حول العالم».

ربما نشأت اللغة langage عن لقاء غامض بين عنصر من عناصرها (لم يتم العثور عليه بعد)[1] وبين ضغط تطوري يتجاوز بالتأكيد الإبداع الاجتماعي ونقل منظومات العلامات الصوتية. هذا الإبداع يحرر البشر من ضغوط البيئة الطبيعية من جهة، ويشكل الجوار الثقافي أو يعززه، ناقلاً إياه من الزمن التطوري (داروين) إلى الزمن التاريخي (لامارك)، لاعتقادنا بأن نمط «التفسير» الدارويني لا ينطبق على اللسان.

جعلت الداروينية الجديدة من الاستخدام العيني للغة وظيفة ذات قيمة تكيفية ثم حولت هذه الوظيفة إلى علّة، ولكي نقطع مع هذه البديهية الضعيفة التي تؤبد صورة اللغة– الأداة، فيما يلي عرضاً حقيقياً لا يستعيد حكاية ماندوفيل عن النحل بل يتناول لنمل الذي يحتل مكانة خاصة لدى منظري علم الاجتماع البيولوجي.

تفرز النملة عن طريق غدتها التالية للبلعوم هيدروكاربورات تمسح بها جسمها كلما قامت بتنظيفه، وخلال تفاعلها اليومي مع النملات الأخريات (عن طريق اللحس أو المقايضة الغذائية trophallaxies بشكل خاص) تتبادل معها الهيدروكاربورات، وبذلك تنتشر الرائحة في المستعمرة كلها. وبإيجاز نقول: إن رائحة المستعمرة مركب من الروائح التي تنبعث من كل نملة على حدة حيث تقوم بمسح نفسها بهذه الرائحة التي

تتنامى مع الزمن تبعاً للوفيات والولادات. يقوم أعضاء مستعمرة النمل بالقضاء على النملات الغريبات اللائي لا يحملن تأشيرة دخول، أما النملة التي تدهن نفسها فيتم التغاضي عنها.

إذاً، التأشيرة اللازمة لدخول المستعمرة هي اختراع اجتماعي -تاريخي، أي مزيج اجتماعي من الهيدروكاربورات الفردية، وهي النتيجة الكيميائية للتفاعل- وفي الوقت نفسه هي منتج هذا التفاعل وشرط حدوثه.

وهذا يشبه ما يصيب اللسان الذي يشبه التأشيرة التي تمنحها مستعمرة النمل، ويعود الفضل في استقراره إلى التبادلات اليومية بين أعضاء المجتمع كله. وتعدد التبادلات يخلق وحدة لسانية وفهماً متبادلاً. ويضيف أحد الباحثين في علم الاجتماع البيولوجي قوله إن من يتكلم اللسان يُقبَل، وإلا فإنه يرفض ويعامل معاملة الغريب.

اللسان إذاً، ملازم للعنصر الاجتماعي ومتعال عليه. ولا يمكن للفرد الزعم بقدرته على تعديله تاريخياً إلا إذا كان ديكتاتورياً أو صاحب قرار أوحد. ومع هذا فإن أي استعمال فردي له يحدث فيه شيئاً طفيفاً من التعديل.

اللغة وسط نعيش فيه كما تعيش العصافير في الهواء، وبالتالي فهي ليست أداة: لأن الطفل يولد محاطاً باللسان الذي يسمعه من الآخرين ويتفاعل معه بشكل انتقائي.

إذاً، المجتمع هو وسيلة اللغة langage، واللغة لا أصل لها، لأنها، لم تكن أصل الأشياء فهي على الأقل، أصل أساطير التكوين الداروينية المحدثة أو غير المحدثة. اللغة وسط أو بيئة وليست مجرد ملكة. لذا فظهورها ليس تالياً على ظهور الإنسان مهما حاولنا الغوص بعيداً في علم الأنسال. اللغة ترافق نشوء الإنسان ويتحدد أحدهما بالآخر.

إن مفهوم اللغة هذا باعتبارها بيئة، يفصلنا عن النظريات الداعية للاستعانة بالخارج. نحن نعرف إن الاتجاه المعرفي قد حافظ على التعارض بين الداخل والخارج بل عززه، لمصلحة الداخلي- المستوى العصبي- عبر اعترافه بتلاؤمه مع الوسط الخارجي الذي قد يكون اجتماعياً (شانيو، ط ٢٠٠٠، يبرز المرونة العضوية للدماغ). مع ذلك، تم استكشاف طرق خارجية في كنف التوجه المعرفي سواء في فلسفة الروح أم في الأنثروبولوجيا المعرفية.

مع ذلك فإن صلاحية المقابلة بين الداخلي والخارجي تبقى موضوعاً للنقاش، إذ المهم في أية مزاوجة هو التفاعل الذي يقود إلى الذيتنة subjectivation من جهة، وإلى الوضعنة objectivation من جهة أخرى عبر حركتين مرتبطتين تبادلياً. وقد يكون لفريضة التخزين الخارجي، التي قال بها ميرلان دونالد (١٩٩١)، وأطروحة التوجه الخارجي externalisme التي نادى بها

أورو (١٩٩٨)[٣] معنى لو كان التموضع باعثاً للتجديد أو مستعداً لقبوله.

باستثناء الحالة التي ينظر من خلالها إلى اللغة على أنها واقع فردي ونفسي محض (وهو ما يقوم به جماعة شومسكي وفقاً للتوجه الفردي المنهجي). اللغة، بالدرجة الأولى خارجية عن الفرد. والكفاءة اللغوية عبارة عن استبطان للعامل الاجتماعي- علماً أن التعلم- اللغوي apprentissage linguistique هو عقد اجتماعي مضمر. وبالنتيجة فإن العامل الخارجي يعدل العامل الداخلي بشكل حاسم: فهو يعدله تشريحياً من خلال التخلق الدماغي épigenèse cérébrale أو يعدله ظواهرياً من خلال التاريخ الشخصي (على سبيل المثال ما قام به بروست من تشكيل لحساسيتنا).

ليس اللسان langue داخلياً أو خارجياً بل مكان يتزاوج الفرد فيه مع جواره، لأن الدوال signifiants خارجية (مع أنها تتكون في الإدراك)، والمداليل signifies داخلية (مع أن بناءها يتم انطلاقاً من رأي خارجي).

بما أن اللغة جزء من البيئة التي نؤثر فيها، فإن الروابط بيننا تقوم عبر ممارسات متنوعة تشهد عليها الخطابات والأجناس. وبما أن اللسان مأهول «بالأشياء» الغائبة فإن تثقيف الطفل يتحقق في ممارسة الغيرية والماضي والآخر- أكثر من تحققه في التعبير عن تجربة مزدوجة هنا والآن.

١- إشكاليتان:

منذ أن حدد أرسطو الملفوظات التي يمكن البت فيها من خلال الجدل (الذي تحول إلى منطق) ومنذ أن ألحق الملفوظات الأخرى بالبلاغة، برزت إشكاليتان تتنازعان تاريخ الأفكار اللغوية مما أدى بهما إلى وضع مفهومين مسبقين عن اللغة: الأولى يرى فيها وسيلة تصور، والثاني يعدها وسيلة تواصل. المفهوم الأول، باختصار، يحدد المعنى على أنه علاقة تربط الفاعل بالمفعول، والثاني يرى فيه علاقة تربط بين مفاعيل. وبما أن التعريف الأول يستند على تراث منطقي وقواعدي فهو يفصل العلامة عن الجملة، وبالتالي يفصل قضية المرجعية عن قضية الحقيقة حتى لو كانتا وهميتين. ولأن التراث يحيل وقائع اللغة إلى قوانين الفكر العقلاني فإنه يقوم على عملية التعرف cognition ويشكل الاتجاه المعرفي مآله الآخر.

أما الإشكالية الأخرى التي تفتقر إلى تماسك الأولى، وتنتمي إلى التقاليد البلاغية أو التأويلية، فموضوعها النصوص والخطابات فيما تنتجه وتقوم بتفسيره. ويمكننا القول إنها تركز على التواصل. وهذه الإشكالية تطرح قضايا شروطها التاريخية وآثارها الفردية والاجتماعية على الصعيد الفني بشكل خاص. وبما أن الإشكالية البلاغية/ التأويلية نتاج السفسطة وبالتالي نتاج التأويلات القانونية والأدبية والدينية، فهي

تعد اللغة مكاناً للحياة الاجتماعية والشؤون البشرية المتعلقة بالقانون والسياسة، وللتاريخ الثقافي والتقاليد والتجديد الذي يدل عليه إبداع النصوص العظيمة وتفسيرها.

هناك إذاً تعارض بين الإشكاليتين، إلى حد ما، يشبه تعارض البلاغة مع الممارسة، وعلوم اللغة مع فنونها - أو بشكل أكثر غموضاً - يشبع تعارض العقل مع الخيال أو حتى الفضيلة مع الرغبة. باختصار، نطلق على الأولى اسم إشكالية العلامة وعلى الثانية اسم إشكالية النص. ولنتفق على أن الدلالة تعزى إلى العلامات للعلامة، أي المعنى إلى النصوص. إذا عمقنا هذا التمييز، نقول إنه لا معنى للعلامة، على الأقل حينما تكون منفصلة، كما ليس للنص دلالة. يمكن لفكرة السياق المؤقتة أن تكون وسيلة لمقابلة هذين المفهومين ببعضهما. الدلالة تنتج عن عملية استبعاد السياق كما نرى في المعجمية lexicologie والمصطلحية terminologie؛ ومن هنا رهانها الأونطولوجي، إذ عادة ما نميز الكائن من خلال تطابقه مع ذاته في المقابل، يفترض اعتبار الدلالة contextualization يبلغ حده الأقصى سواء في المدى اللغوي - السياق يعني كامل النص - أو في الحالة التي يحددها تاريخ أو ثقافة معينين بمعزل عن المكان والزمان اللذين تهتم البراغماتية بدراستهما. وكما اعتدنا على اعتبار الدلالة بمثابة علاقة، فإننا نعد مساراً. وطبعاً، إذا تكاملت دراسة العلامات مع دراسة النصوص فإن الإشكاليتين، المنطقية - القواعدية، والبلاغية/ التأويلية ستختلفان كثيراً، لأن الأولى تتمتع بسلطة واسعة ووحدة قوية ولأن القواعد والمنطق استمرا في تطورهما معاً إلى وقت قريب حول المقولات نفسها مثل مفهومي المقولة والإسناد prédication ووحدة قياس الفئة catégorème ووحدة قياس الركن syncatégorème وغيرهما. الإشكالية الثانية لم تعرف الوحدة أبداً، ويبدو أن كل شيء يفصل البلاغة عن التفسيرية hermèneutique: كما ينفصل الشفهي عن الكتابي والملفوظية عن التفسير، أي فصل الإصلاح المضاد عن الإصلاح، والإقناع عن اللطف، والطبع اللاتيني عن الطبع الألماني الخ. أما ما نعده أساسياً، فهو أن البلاغة والتأويل فنان، أي تقنيتان وليسا فرعين معرفيين مثل المنطق والنحو العام. وعلى هذا فإن إشكالية البلاغي/التأويلي، تكف عن الانتماء إلى البديهيات الأونطولوجية التي تؤسس للإشكالية المنطقية القواعدية؛ لأنها تقبل الطابع الحاسم للسياقات والحالات، وتقود عندئذ، إذا جاز القول، إلى انقطاع أونطولوجي.

الفنون والفروع المعرفية العملية، أو التجريبية على الأقل، لا يمكن فهمها إلا ضمن تطبيقات عملية praxéologie وبالتالي فهي تتطلب أخلاقية معينة.

الجـدول العام التالي يلخص التعارض القائم بين هاتين الإشكاليتين:

الإشكاليتان

الإشكالية المنطقية -القواعدية	الإشكالية البلاغية / التأويلية
العلاقة الأساسية	.
تمثيل	تأويل
الموضوعات	
لغة	نص
منظومة	قضية
دلالة	معنى
صيغة الفاعلية	
جدل	فعل
الأسس	
ما وراء الطبيعة	أخلاق
الكائن	الواجب

-----جدول رقم ١: إشكاليتان-----

يبين الجدول السابق أن المراجعة الضرورية للمفاهيم العادية للغة تمر عبر تعميق الإشكالية البلاغية/التأويلية.

٢- نظرية الإعلام ونقد الاتصال:

في علوم اللغة تحوّل نموذج الاتصال الوضعي إلى حتمية لا شك فيها، ومثال ذلك تدريس النموذج الوظيفي الذي وضعه جاكوبسون ليس للمعلمين فحسب بل للتلاميذ بدءاً بالصف السادس الابتدائي.

١- اللغة الأداة

اتفق الجميع على وصف اللغة بأنها أداة اتصال، كما يقر ليونز به: «من البديهي القول إن اللغة هي أداة اتصال» (١٩٧٨، ص٣٣).

لكن فكرة الاتصال نفسها، التي تحتل اليوم الساحة، تستحق المساءلة. عادة ما يعّرف الاتصال على أنه نقل للمعلومة: «المنظومات الإشارية الأساسية التي تستخدمها الكائنات البشرية لنقل المعلومة [..] هي الألسن» (المرجع السابق). وتوصيل المعلومة ونقلها، من الناحية التقنية، خاصية إحصائية للإشارة signal التي لا يجمعها شيء مع الدلالة. ليس هناك مشكلة في هذا الغموض، لأن الترسيمة الكلاسيكية للتواصل تتلخص بنقل الإشارات التي نستنتج قيمتها الدلالية من التغيرات السلوكية. في واحدة من صفحاته الشهيرة يصور بلومفيلد، أستاذ الكرسي المعروف مجال الألسنية الأميركية في القرن العشرين، يصور لنا المشهد الفردوسي التالي:

Jill is hungry she sees UN apple in a tree. She makes a noise with her larynx, tongue and lips. Jack vaults the fence, climbs the tree, takes the apple, brings it to Jill, and places it in her hand. Jill eats the apple.

يرى مؤسسو الوضعية المنطقية أن تعريف العلامة نفسه يرتبط بنموذج: المحرض/ الاستجابة ويعرفه موريس من حيث مكانه ضمن الدائرة السلوكية:

If A is preparatory-stimulus that, in the absence of stimulus-objects initiating response -sequences of

a certain behavior family, causes in some organism a disposition to respond by response-sequences of this behavior family, thin A is a sign.

(انظر ليتش، ١٩٨١، ص٦٣). هكذا يتسم النموذج الوضعي للاتصال باختزالين هما: اختزال الفهم إلى رد فعل سلوكي، والاختزال المتبادل للرسالة إلى دالها فقط.

كان النموذج الوضعي للعلامة يهيئ، من خلال طابعه الميكانيكي لوضع تعريف للتواصل المشتق من نظرية الإعلام والذي يتحول إلى حتمية في علوم اللغة. وقد أكد نوربير فينير(٣) منذ عام ١٩٥٠ على عدم وجود «أي تعارض أساسي بين القضايا التي يصطدم بها مهندسونا في نطاق التواصل وبين قضايا فقهائنا» وقام جاكوبسون بوضع الاتصال في صيغة قانونية من خلال المزج بين توجه فينير السيبرنيتيكي وبين بعض أوجه سيميائية بهلر. ونجد في أغلب الدراسات اللسانية والسيميائية نماذج اتصال تشبه النموذج التالي (إيكو، ١٩٧٤، ص٥٠):

ضجيج

مصدر>مرسل>إشارة>قنال--- متلقي>رسالة> مرسل إليه

مدونة

يرتبط المصدر مع المرسل إليه في حالة لمدونة، أما الضجيج فيرتبط بالإشارة.

وبالتالي فإن فك الترميز لا يطرح أية مشكلة. إذا تم نقل الدال وكانت المدونة معروفة، عندها يتم انتقال المدلول. هذا النموذج السيميائي للاتصال ينبثق من نظرية احتساب الزمن computationnalisme (حسب نظرية الإعلام) أو من الوضعية المنطقية (حسب النظرية السلوكية). القصد الاتصالي المفترض يكفي لتحويل نموذج الإعلام، المستوحى من هندسة الاتصال الهاتفي، إلى نموذج للتواصل بين الأشخاص. المعلومة هي إحدى خواص الرسالة. ومن الغريب أننا ندرج الاتصال connexion المادي والتفاعل النفسي[4] تحت مفهوم التماس contact.

هذا النموذج لم يتم تعديله من قبل التيار المعرفي (المرتبط حتماً بتيار احتساب الزمن) إنه مجرد استكمال للنموذج السلوكي من خلال تصورات تقوم بدور سببيّ. عندها يكون التواصل نقلاً للتصورات عبر قنال من الإشارات. المعنى اللغوي لا يلعب، بما هو معنى، أي دور نوعي في الجملة، لأنه يتضمن تصورات عقلية، عندها، يتم اختزال التأويل إلى عملية فك رموز الكتابة اللغوية للجمل العقلية. هذا المفهوم هو أساس النموذج اللغوي في علم النفس الاجتماعي (ليفلت، ١٩٨٩).

في الألسنية، يميّز نموذج الاتصال الذي وضعه جاكوبسون، بين «عوامل الاتصال غير القابلة للتصرف» وهي: المرسل والرسالة

والمدونة والمرسل إليه والتماس. ويضيف جاكوبسون إلى هذه العوامل عاملاً أساسياً هو السياق باعتباره مجالاً مرجعياً(٥).

٢- بعض الاعتراضات

لنعاين إذاً عناصر هذا النموذج غير الهامة وغير القابلة للتصرف والأساسية بسبب ارتباط كل عنصر منها بإحدى وظائف اللغة. والقارئ الذي قد لا تعجبه هذه الاعتراضات يمكنه تجاوزها بلا أي شعور بالذنب.

١- المعلومة منفصلة عن المعنى. لأن احتمالية التكرار تكممها(تحولها إلى كمية) في رسالة معينة عبر وحدات أولية منفصلة (كالأحرف). من جانب آخر تعد المعلومة معطى مستقل عن الحالة ولا تنتج عن أفعال الاتصال نفسها. من هنا يبرز سؤالان: (أ) ما هو مصدر المضمون الإعلامي؟ (ب) كيف يمكن توضيح الصياغات المتكررة والتصحيحات الذاتية والأفعال الانعكاسية التي تحملنا على الظن بأن المرسل قد يفتقر إلى أية معرفة بنهاية الرسالة في لحظة البدء بإرسالها؟.

٢- مفهوم الرسالة، المفيد في الاتصالات السلكية، لا يلائم النص طالما يتعذر اختزال هذا النص إلى مجرد سند للمعلومة.

٣- مفهوم المدونة يحدد مفهوم الرسالة يقول كل من سبيربر وويلسون «التواصل يعني ترميز الرسائل وفك رموزها» (١٩٨٩، ص١٦). مع هذا، فإن تطبيق مفهوم المدونة على السيميائيات المعقدة مثل الألسن، لن يكون كافياً أو على الأقل، لا يمكنه الارتباط إلا بوحدات التقطيع الأول (ارجع إلى مدونة مورسن)، ومع ذلك لا يمكن تفسير الرسالة التي يمكن فك شفرتها لأن المدونة لا تفصح عن مضمون الرسالة. وعلى هذا فإن استعارة الترميز تختزل اللسان إلى مدونة، وعلاماتها إلى مجرد دوال وفقاً لمبادئ الوضعية المنطقية.

في النشاط اللغوي،تقوم الرسائل أثناء النشاط اللغوي بإيجاد مدونات بينما الاستخدامات تقوم بتطوير الألسن- إعادات بناء معيارية يقوم بها الألسنيون انطلاقاً من الاستخدامات- باختصار نقول: إن الألسن والنصوص هي منظومات وعمليات متعددة السيميائيات تستخدم كل أنواع المعايير التي لا يمكن اختزالها إلى مدونات: وعلى هذا فإن النص ينشأ دائماً عن خطاب (مثل الخطاب الديني أو السياسي) ونوع.

٤- إن مفهومي الترميز codage وفك الترميز décodage يفترضان تمييزاً بين بعديّ formats الوصول والانطلاق من جهة وبين بعد نقل الإشارة من جهة أخرى.. عندها يوصف التفسير على أنه ترقنة transcodage طبقاً للمفهوم النحوي للتفسير. من هنا تعريف المعنى على أنه الراسب الثابت في عملية الترقنة [التحويل إلى قانون مختلف] (لدى كتاب متنوعين مثل هاريس وجاكوبسون وغريماس).

٥- غالباً ما يطلق جاكوبسون على الطرفين المعنيين بالاتصال اسمي المرسل والمتلقي أو المرمِّز ومن يقوم بفك الرمز (١٩٦٣، ص٩٤). وهما مصطلحان مكافئان لمصطلحي المرسل والمرسَل إليه (أرّيفه وآخرون، ١٩٨٦، ص ١٩٦٣، ١١٦، ص٢١٤). ومع هذا فإن المتلقي والمرسل ينتميان في الأصل، إلى مصطلحات الكهرباء المغناطيسية ومهما بلغت طاقة الهاتف الكشفية فإن اتساع المعنى هذا يدمج أطراف الاتصال بأقطاب وظيفة قد لا يمكن تعريفها إلا من خلال مكانها في العملية.

٦- نموذج الاتصال هو نموذج بيشخصي: سواء أذهبت الرسالة في هذا الاتجاه أو ذاك فإنها تبقى أحادية الجانب حتى لو تكرر الذهاب والإياب. لو فرضنا أننا بقينا عند حدود الاتصال بين الأشخاص فإن معنى النص، شفهياً أم كتابياً، هو المكان الذي يتلاقى فيه توقعان، توقع المؤلف وتوقع المفسّر اللذان يشكلان معاً حجم الرد. وبسبب بنية المعنى نفسها فهو يهيئ المكان لهذا الفعل المشترك بصرف النظر عن تعاونه أم لا.

السهم المتجه والمنطلق من المرسل لا ينسينا النشاط الدائم الذي يقوم به المفسر فيكسبه معنى مثلما يكتسب هو معنى.

٧- لم يدخل جاكوبسون السياق في نموذج الاتصال إلا لأنه مرتبط بالوظيفة المرجعية، وبالتالي فلا يمكنه أن يقوم مقام الحالة، إلا إذا اختزلها إلى مجرد ظروف. وبذلك فإن نموذج الاتصال اللساني هذا لا يهتم بالممارسة الاجتماعية التي يتوضع فيها النص.

إن عدم وضع النص في سياقه أشبه ما يكون باختزال أطراف التبادل إلى طرفين ولا شك في أن وضع مظهره الاجتماعي في الدرجة الثانية يستند إلى الفرضية القائلة بأن الاتصال هو بذاته ممارسة ولا يتطلب منا وضعه في سياق معين. ومع ذلك، نعتقد أن المعنى ينتج عن ثلاثة أنواع من المزاوجات، وفقاً للمفهوم البيولوجي للعبارة، بين ما نسميه هنا، المرسل والرسالة، المتلقي والرسالة، والمرسل والمتلقي. ولا معنى للنص خارج هذه الشروط الأساسية لتعذر تفسيره أو إنتاجه بمعزل عنها.

٨- إن تناظر symétrie تخطيطات schemas الاتصال هو أحد الخصائص الثابتة لهذه التخطيطات. أضف إلى ذلك أن الاختلاف بين المرسل والمتلقي لا يكون دائماً إشكالياً.. وسواء تعلق الاختلاف بمكانة المرسل والمتلقي الثقافية والاجتماعية والشخصية وبدورهما الذي يضطلعان به و/أو المفروض في فعل الاتصال، وبكفاءتها التوصيلية، علينا الاعتراف بأن هذا التباين يبقى دائماً واضحاً. ولا شك في أنه يجعل من الاتصال شيئاً مختلفاً عن اللغو القديم.

مهما يكن من أمر، فإن الرسالة تختلف بالنسبة للمرسل والمتلقي لأنها لا تفهم

بالطريقة نفسها نظـراً لخضوعها إلى نظام الملائمـة pertinence: علـى اعتبـار أن اختلاف النوايا يؤدي إلى اختلاف التنافرات saillances في تدفق الفعل الجاري[٦].

٩- ترسيمـة الاتصال تستنـد إلى وجود متخاطبين اثنين وإن كانا متباعدين. وتشغل حيـزاً من الزمن المادي، دون أن تحتل مكاناً. والعلاقـة التـي يتـم إقامتها هـي علاقة ملفوظيـة هنـا والآن. باختصـار نقول: إن نمـوذج الاتصـال ربما لا يوافـق إلا الحوار المزعوم بين الإنسـان والآلة (ما يسمى اليوم بالاتصال بين الشخص وبين المنظومة أو بعض أشكال التواصل الحيواني).

قـد نتفق علـى أن الاتصـال القائم بين الذاتيـات intersubjecyivités هنـا والآن، يستنـد إلى تزامـن (تطابق) المشاعر وليس إلى ترميـز الجمل وفك رموزها. وهو ما ينطبق على صرخات الإنذار الصادرة عن الحيوانات العليـا الأولى. والعقد التخاطبي يبين ما أطلق عليه مالينوفسكي اسم الوظيفة الندائية function phatique ويستند إلى حـالات مختلفة من التقليد، مثل تقليد النبرة وتلـون الصوت والهيئة وما إلى ذلك، ويمكننا الافتراضـ أن الأمـر ينطبق علـى مستوى المضمـون. إن جمع الحقول الدلالية وتداول مساحتهـا يحدد موضـوع التبـادل أي أنه، بعبارة أخـرى، يحدد جوهره الدلالي (التكلم علـى «الشيء نفسه»). من جانب آخر، يمكن صياغـة الفرضية القائلـة بإمكانية التعرف علـى الأشكال الدلالية مـن خلال موتيفات (motifs) إيقاعيـة، وأن مزامنـة إيقاعات الإنتـاج والتفسير والملفوظيـة والفهم تؤمن نجاح الاتصال بين الذاتيات. ويبين الواقع أن التأثـرات الأولية الواضحة والمفهومة ترتبط بهذه الإيقاعات الدلالية[٧].

مـن المؤكد أن الاتصال المؤجل، الذي يتم من خلال التسجيل أو الكتابة، يحد من فاعلية المدونـات ذات الحمولـة العاطفيـة العالية مثل الإيمـاء أو هيئة الجسد. ولا شك في أن القـراءة بصوت مرتفع والإلقـاء الذي غالباً ما يلجـأ إليه هواة الشعر يهدف إلى استعادة هذا البعـد العاطفي للاتصـال بغية التأثير في الآخريـن. ولاشـك في أن النص المكتوب نفسه يحتفـظ على الصعيد الدلالي، بشيء من هذه التقطيعات الإيقاعية، وهي الشروط اللازمة لتوفر التبادل الإشكالي والمستمر بين الذاتيات.

إجمالاً، هناك خيار أمام الأطراف المعنية بالاتصـال: فإما أن تتحـرك هذه الأطراف ضمن الممارسة نفسها، وتنظم فيها تفاعلات وتتبـادل الأدوار، إن دعـت الحاجة، كما في بعضـ الحـوارات، أو تتحـرك في أوقـات مختلفة، فيقوم عندها الاتصال المؤجل بإبراز القصة بشـكل مختلف. وبالتالي لا بد من أن نميز ما إذا كان التفسير قد وقع أم لا في نفس نوع الممارسة التي تتـم فيها الملفوظية. فإذا

تم الأمر على هذا النحو يمكننا الحديث عن تفسير منتج، وإلا نكون أمام تفسير وصفي(٨). مثلاً، يقوم الناقد بوصف النص المسرحي، كما يقوم المخرج والممثلون بإعادة إنتاجه إذا جاز القول. في كل الأحوال، تبقى الحالة حاسمة سواء أكانت متطابقة أو متشابهة أو مختلفة.

٣- مقترحات

يتميز الاتصال البشري بتوجهه إلى مخاطبة الغائب. وسنفصّل في هذه المسألة المتعلقة بمنطقة التباعد في الجوار البشري. عندها يمكن تمييز ثلاث حالات رئيسية: (أ) حالة التبادل الذي يتم في الممارسة نفسها من خلال الدورة نفسها عبر فهم الحالة الخاصة بالتبادل البيثقافي. (أأ) وحالة التبادل في الخطاب نفسه(٩)، لكن في ممارسات مختلفة. وهكذا فإن القراءة والكتابة الأدبيتين لا تشكلان ممارسة واحدة حتى لو نجمتا عن الخطاب نفسه. (أأأ) والحالة التي يتم فيها تحويل الثقافة إلى ممارسات مختلفة، لكنها متجانسة، يتم إما عبر لحظات زمنية من تطورها وخلال حقبات تاريخية متنوعة يمر فيها اللسان نفسه، أو تحويلها إلى ثقافات مختلفة (من خلال القراءة والترجمة). وهذه الحالة الأخيرة هي التي تستحق أن نتوقف عندها بشكل أساسي.

إن الصعوبات التي يصطدم بها نموذج الاتصال سببها اختلاف الألسن، والممارسات والثقافات والمراحل التاريخية، والحقيقة إن الألسنية لم تبحث إلا في قضية اختلاف الألسن. وخطأها، الذي تشترك فيه مع الوضعية المنطقية والتأويلية الفلسفية، يكمن في إرادتها وصف حالة الاتصال وفقاً للنموذج المتعالي transcendental.

قبل الدخول في مناقشة هذا الأمر، دعونا نستخلص مؤقتاً، سبب عجز النموذج الاتصالي عن التأويل الذي يبدو أنه يعود إلى اختزال العلامة بالتعبير وحده: وهو اختزال تقليدي تماماً سواء تعلق بالفونة phone (وحدة قياس الصوت) الأرسطية أو بالصوت، vox الذي تحدثت عنه المدرسة السكولاستية، أو بالرمز عند أو غدن وريتشاردز، أو بالعلامة sign (أو العلامة الناقلة sign-vehicle) عند موريس وكارناب. على هذا، يصنع موريس تعريفاً مادياً بحتاً للعلامة يقوا إنها «حدث مادي من نوع خاص» (١٩٧١، ص٩٦).

التفريق بين الدال والمدلول يختزل النقل أو التحويل إلى مجرد نقل الدال، والاتصال إلى مجرد النقل المادي للمعلومة. حيثما يقوم الاتصال بنقل الدال فإن النقل يوصل المدلول، سواء في الزمان أم في المكان الثقافي والبيثقافي.. الاتصال لا يوصل المدلول باعتباره نقلاً للمعلومة بل باعتباره إبداعاً أو إعادة إبداع. وبذلك فهو يفتح مجال التفكير على التقاليد وعلى الترجمة، كما يفتحه على قيمة المنقول سواء أكانت هذه القيمة شرطاً للنقل أم اكتساباً له.

٤- الترقنة (النقل إلى قانون مختلف) transcodage :

إذا لم يكن الاتصال إلا من شأن الدال، كيف يمكن معالجة هذا الدال لكي نلبسه معنى معيناً؟ الجواب هو أن ذلك يتم من خلال استكمال هذا الدال وترقنته. هناك ثلاثة أشكال للترقنة هي: الترقنة الملفوظية énonciatif، والترقنة التفسيرية والترقنة الماوراء لغوية.

النماذج المعرفية للملفوظية énonciation والفهم تنتقل مما ندركه (أي المتصوَّر) إلى ما نعبر عنه باللسان وبالعكس. وتعد هذه الانتقالات بمثابة ترقنات: فقد يكون الفهم تدويناً للرسالة في تصورات عقلية لها عموماً شكل الجمل، أما الملفوظية فقد تسلك طريقاً معاكساً. من جانب آخر، قد ينظر إلى نشاط المعرفة أيضاً على أنه ترقنة. وقد يعرف النشاط العلمي نفسه على أنه ترقنة لغة- موضوع إلى ما وراء لغة (أو لغة على لغة) métalangage.

مع أن كلاً من غريماس وكورتيس يقولان بعدم إمكانية تعريف المعنى، إلا أنهما يسلمان بإمكانية «اعتبار المعنى بأنه إما ذلك الذي يسمح بعمليات الإسهاب في الشرح أو الترقنة، أو ذلك الذي يؤسس النشاط الإنساني على قاعدة القصدية inyentionnalité (١٩٧٩، ص٣٤٨).

في مقابل مفهوم المعنى، باعتباره ترقنة، نضع مفهوماً له يعده ترجمة. المفهوم الأول يرى أنه من أجل فهم الألسن لا بدّ من الخروج منها وتمثيلها من خلال اللغات langage، أما المفهوم الثاني فيجعل من الألسن والنصوص مكاناً للمعرفة بما هي تفسير interpretation.

إذا اتفقنا على أن المعنى هو ما يبقى ثابتاً في الترقنة، فهذا يفترض القابلية الكاملة للترجمة وفقاً للفكرة القائلة بأنه يمكن اختزال اللغة على مستوى التعبير (مثلما يمكن أن يكون لاختزال رواية مدام بوفاري إلى مدونة مورس نفس المعنى الذي تنطوي عليه النسخة المنشورة لدى دار غارنييه) وإلا فذلك يفترض معيارية مطلقة كأن لا نرى المعنى إلا ذلك الذي يتم الاحتفاظ به في عملية الترقنة.

إلا أننا سنفترض التالي: بما أن التعبير والمضمون غير قابلين للانفصال عن بعضهما، فإن المعنى أيضاً مصنوع مما يتغير في «عمليات الترقنة» والترجمات، على اعتبار أن معنى النص هو مجموع تاريخ نقله وتفسيراته.

٥- الاستدلال والمعجم العقلي:

في الإطار المصري المتأثر بعلم الدلالة الإجرائي procédurale [أي التقطيع إلى أجزاء] ، يعدُّ النص بمثابة سلسلة من التعليمات (دون معرفة الكيفية التي يتم التعرف عليه من خلالها) أما فهمه فهو

تشكيل لسلاسل استدلالية[10]. على هذا فإن الاتجاه المعرفي يضع السلاسل الاستدلالية بين التحريض والاستجابة مستكملاً بذلك الجهاز السلوكي. هذه السلاسل تقودنا إلى تحقيق تصورات صحيحة، وبالتالي فهي تفترض وجود معجم عقلي أو موسوعة عقلية[11]، بينما يمكن اعتبار النص بمثابة أساس لتصور المعارف: لأن فهمه ينطوي على القيام بالاستدلالات الصحيحة وتكوين التصورات الملائمة.

وهنا نضع اعتراضين: فمن جهة، الفهم ليس أو ليس فقط هو شأن تعرف. لا شك أن موضع المزاوجة يحتل مكانة كبرى في التيار المعرفي الأرثوذوكسي (الامتثالي) orthodoxe لأنه ينقل الـ pattematching de l.IA إلى المستوى النظري ويستعيد بطريقته الفطرية الأفلاطونية ممثلة بنظرية شومسكي، وهي فطرية لسنا ملزمين بالاعتراف بها. لكن، بما أننا غير قادرين على الإحاطة بقضية الفهم فلا يمكننا قصر التفسير على هذه الإحاطة، كما لا يمكن قصره على تمييز التصور المسبق، لأن هذا التمييز لا يتوقف عن الإبداع.

بشكل أعمّ نقول إن التفسير ليس، أو ليس فقط شأناً معرفياً أو بالأحرى نطلق على المعارف اسم المنتجات المشيّئة للتفسير. يمكن بل الواجب، بطبيعة الحال، اللجوء إلى معارف موسوعيّة لفهم النص كما أشار إلى ذلك منظرو التفسير، لكن هذا الشرط الضروري غير كاف. لا شك في أننا نقوم بتسجيل دلالات ترتبط بعلامات، لكننا لا نستطيع أن نشتق منها إشكالية المعنى الخاص بالنص. باختصار نقول إن التفسير لا يتوقف عند مجرد الإطلاع على موسوعة عقلية لأنه تكيّف وتعلم يتطور كما تتطور طرائقنا في التزاوج مع جوارنا.

٦- التوليد بما هو تفسير

إن استعارة la métaphore الترميز وفك الترميز décodage تفترض أن يقوم كل من الملفوظية والفهم بترجمة اللغات غير المتجانسة. ونقول بإيجاز إننا نترجم لغة الفكر في الألسن (انظر فودور) لكي نعود إليها لاحقاً. تؤكد أشهر نظرية معرفية حول الكتابة (نظرية فلوور وهايس «١٩٨٦») على أنه بعد البحث عن المعلومات الملائمة في الذاكرة تأتي مرحلة ترجمة المعلومات (التي يفترض أنها مرمزة بشكل غير لساني) إلى مدونة لسانية (انظر زيزيفر، ١٩٩٤، ص٢٢).

في مقابل أطروحة فيجو تسكي القائلة بأن «الفكر لا يتحرك أفقياً» فسأستند إلى النموذج «المسطح» للملفوظية، أو بشكل أكثر تواضعاً، على نموذج التوليد(١٢) حيث انطلق من كلمة شُكيل morpheme أو من ركن syntagme، أي من إطار منظومي prosodique. وهذا لا يتناقض مع دراسة علم الوراثة الأدبي. ولا يعني وضع الاتفاق

النوعي générique واختيار الملاذ الملفوظي أنه قد تمت برمجة كل شيء، إذ لا بد من التقدم ركناً بعد ركن، ومرحلة بعد مرحلة. وينبغي أن يتم هذا التقدم، حتى داخل المرة الواحدة بسبب التطور الزمني الذي ينسينا ما قلناه تواً.

ويبقى هذا النموذج تأويليّاً طالما أن التوليد والتفسير نشاطان مختلفان رغم تشابه سيروراتهما: مثلاً يقوم المؤلف بتفسير نفسه عند كل تشطيب ويستبق تأويلات القارئ. لكنه يبتعد، بشكل خاص عن المفهوم الترجمي للتصورات خدمة للمعنى النصيّ الذي يتكون عبر إعادة الصياغات والتنوعات الداخلية التي تتيح فرصة الترجمة من لسان لآخر.

لحسن الحظ أن علوم اللغة لا تحيط بقضية المعرفة(١٣). أكثر ما يمكن لعلم الدلالة أن يقوم به هو وصف الأجهزة النصية التي تفضل آثار الواقع وتجعلنا نعتقد بأن العالم ملك لنا وبما أننا لا نفسر اللغات إلا باللغة فإن التفسير كله يتم ضمن المجال السيميائي.

١١١- النقل translation

لتجنب اللبس المتعلق بنقل المعلومة، سنقوم بتلخيص أشكال النقل التي تفترض إعادة تشكيل تفسيري تحت اسم النقل. هذه الأشكال هي: التعليق والترجمة والتقاليد.

١- التعليق commentaire

ما وراء اللسان يقابل التعليق الذي يعرف على أنه إعادة كتابة سواء في اللسان نفسه أو في لسان آخر.

عُرف عن المعلقين ثرثرتهم المثيرة للضحك مما يشير ظاهرياً إلى أن التعليق محكوم عليه بالتكرار العقيم. لكن دعونا نتأمل واحدة من دراسات النقد الأدبي، النص الذي تتخذه هذه الدراسة موضوعاً لها- تبعاً للنموذج الموضوعي- يمكن اعتباره بمثابة مصدر- وفقاً للنموذج التأويلي. إذا كان للدراسة قيمة وصفية فهي حتماً تشير إلى المقتطفات. لكن العلاقة بين التعليق وبين تلك الأجزاء من النص- المصدر يجب أن تكون موضوعاً للتساؤل. إذا تضمن التعليق استعادة، ولو جزئية، للنص المعلق عليه، فإن هذا الحضور وحده كاف لتعديله: لا سيما في هذا السياق الجديد، إذ قد تتغير دلالة كلماته، ونشر الإمكانيات الدلالية التي لم تكن محققة في النص المصدر لكنها تبقى معقولة. وبالطريقة نفسها يمكن أن يتغير معنى الجملة نفسها حينما نقوم بتعديل سياقاتها، وهو ما فصلت فيه البرغماتية. ويحدث الشيء نفسه حينما يعاد استخدام النص كليّاً أو جزئياً. وتبين لنا حالة التعليق مبدأ عاماً. المقبوس ينتمي إلى النص الذي يستشهد به وليس إلى النص الذي قطف منه، مما يدفع التعليق إلى الاستمرار في الإبداع بدلاً من الوقوف في وجهه. وليس من العدل أن لا نرى فيه مجرد تكرار. وبما أن المعنى غير متأصل في النص immanent بل منبثق عن حالة التفسير، فهو يتغير بتغير هذه الحالة.

ولأن الوصف تعليق مضبوط فهو أيضاً إعادة إنتاج للنص. لكن إعادة الإنتاج ليست تكراراً بل تكيّف مع حالات دائمة التجدد، مثل أحكام القضاء، حيث تشكل كل مرحلة دليلاً للمراحل السابقة وليس نماذج تحتذي بها.

تأتي مسألة الأمانة نفسها حيث يطرح التعليق إزاءها مفهومين هما: التعليق الاسترجاعي والتعليق الاستباقي. الاول يجعل من الأمانة إعادة حفر لنص أصلي لا ينضب، أما الثاني فيرى في التعليق تكراراً فارغاً خالياً من الأثر التراكمي ويضاعف الحشو في النص المعلق عليه. هذان المفهومان يتجاهلان إعادة وضع النص في سياقه وهي عملية يضطلع التعليق بها ليصبح التكرار معه مستحيلاً. العملية التزامنية تخلو من تطابق المعلومات، لأن المضمون الجملي لا ينفصل عن شكل الجمل، على الأقل في الألسنية. في العملية التطورية أيضاً يستحيل التكرار لمجرد التكرار، مما يحافظ على سلامة مضمون النص على الرغم من تغير السياق. وهنا يكمن مصدر الثراء الذي تراكمه النصوص التفسيرية.

التكرار الذي يتضح في أكثر النصوص أمانة هو عبارة عن استرجاع reprise- بالمعنى الموسيقي الذي يرى في التكرار تنويعاً؟

بما أن التقاليد هي ما يبقى من الماضي على قيد الحياة، فإن التعليق يكسب النص القادم من الماضي معنى حالياً. وقراءة النص تحافظ على قابليته للقراءة لأن التقاليد تتميز بنقل ما ترثه عبر امتلاك هذا الإرث.

النص لا يكتسب انطلاقاً من الظروف والمفاهيم والحالات النفسية، بل انطلاقاً من نصوص أخرى يستعيدها أو يعدّلها أو يتناقض معها. لا ينشأ المعنى عن العلاقات الداخلية التي تجمع هذه الوحدات فحسب، بل أيضاً عن المسافة التي تفصلها عن النصوص الآتية منها أيضاً، لا سيما النص المصدر في ما يخص حالة التعليق. تتحقق التقاليد في نص المفسّر من خلال وجود مصدره وعبر الوصف التفسيري الذي يكون أشكال هذا الوجود وفقاً لشكلي الاستمرارية المتعارضين، أي الانقطاع والتعميق. وبهذا يصبح النص غير قابل للنضوب لاستمرارنا في التعليق عليه، وتراه يتجدد من خلال رغبتنا في العثور على معنى له. وعلى هذا يمكن أن يصبح الحاضر جديداً وليس حالياً فقط.

٢- التقاليد la tradition

تطور الألسن ينصف المفاهيم المحافظة أي المتخلفة الناشئة عن التقاليد التي تشكل أساس الميراث السيميائي الذي وصل إلينا، فنستمر في امتلاكه طيلة حياتنا. هذا التعلم apprentissage المستمر ينقح حتى البنى التشريحية الدقيقة لدماغنا كما تبين من الدراسات التي أجريت على الحبسة

الكلامية ذات المنشأ الفيزيولوجي. وبالتالي فإن التقاليد السيميائية لا تنفصل عن التخلق épigenèse. والنشاط اللساني يغيّر المتحدثين كما يغيّر اللسان.

لا شك في أن اللسان هو نتيجة تقاليد متأصلة فينا، لكننا توقفنا عن اعتبارها كذلك، والمؤكد أنها تختلف عن تقاليد المدونة النصية لأن الوحدات المنقولة تنتمي إلى شبكة من التعقيدات الداخلية التي تبدأ بالشكيل وتنتهي بالصيغة الأمثالية (دراسة الحكم والأمثال parémiologie). ويختلف نظام التطور الزمني عن التشكيل configuration بسبب الحرية التي يمنحها إياها التملك. إذا كانت الألسن تربط الوحدات الصغيرة بقواعد قوية والنصوص تربط بين الوحدات الكبيرة بقواعد ضعيفة فلا يمكننا وضع تقاليد الوحدات الكبرى والصغرى في مقابل بعضها بعض. وتبقى العمليات الأساسية للتطور على حالها: إما الاختيار من بين متفرقات التقاليد أو الاغتناء من خلال الخلق والاستعادة (انظر كلود هاجيج، ١٩٩٣).

وهنا لا بد من تجاوز التعارض القائم بين الفيلولوجيا الوضعية والتأويل الجدلي الذي من شأنه زيادة الشقة بين الكلمة والنص، وبين الماضي والحاضر. وأولية الفيلولوجيا لا تجعلها أساساً، لذا لا بد من تجاوزها، هنا تختلف وجهة النظر التاريخية عما يراه البحث الأركيولوجي: فالعثور على عظام موسى لا يفيدنا بشيء عن أصوله ولا عن المعنى الحالي للوصايا العشر. إن إحياء معنى النص، الذي يكون دائماً تخميناً، هو نتيجة عمل نقدي يتعلق بتقاليده وبماضيه الذي يتضمنه الحاضر.

إن لم تكن المقاربة العقلانية علمية ينبغي، على الأقل، أن تتيح إمكانية وضع النص الحالي موضع التساؤل إضافة إلى الحالة التفسيرية الحالية التي تشكل التقاليد التفسيرية جزءاً مؤكداً منها، ومشروع وصف تاريخ النص باعتباره سلسلة من إعادات الكتابة (وهي قراءات محددة) ينتمي بالتالي إلى علم الدلالة التفسيري.

الطابع النقدي لدلالية النصوص يعود أيضا إلى الاعتراف بمحدودية التفسير (هنا والآن) دون أن يعني ذلك التذرع بتقاليدية غامضة. الشروط الملفوظية للمقروئية التي تصفها هذه الدلالية هي أيضاً شروط تأويلية. ويقوم التحدي على إسناد تعددية القراءات إلى تعددية المراحل والأهداف. وتحديد وضعية النصوص (في الزمان والمكان) يسمح بتحديد الوصف، وهو شرط المعرفة الانعكاسية للنشاط العلمي. أما فيما يتعلق بالنقل التاريخي للنصوص، سواء أكان حرفياً أم تفسيراً لها، فإن مفهوم التراث السيميائي لا يختزل إلى ميراث. وتعريف الثقافة- عند لوتمان على سبيل المثال- باعتبارها مجموع

المنقـول مضاف إليه الـتراث الوراثي، يبقى تعريفـاً ناقصـاً لا بـد مـن استكماله.. في هذا الصدد، ينبغـي تقويم التراث بغية نقله والاعتراف به لكي يكون مقبولاً ومثمّناً وقابلاً للتوريـث. والتراث الذي لا يخضع للتأمل قد لا يكون سوى مجموعة مـن الأحكام المسبقة والطقوس والاستخدامات.

الاستمتاع بالتراث يفترض معرفة الماضي وإعـادة تملكـه. وامتلاك عمـل قديم يعني الحفاظ علـى إمكانية التفكير فيه كما يعني تغيير تفسيراتـه. لكن الجهد الذي نبذله من أجـل التملك ينطوي على إبـداع يشهد على عمق الهوة واستحالة ملئها.

إذا كان التطـور التاريخـي مبعـث هذه الهـوة، فإن الإبداع يديـن بالكثير إلى ثوابت ثلاثة في كل تقليد هي: الغموض وسوء الفهم والتنافس. والغموض المتعمد غالباً في المؤلفات يشحذ الرغبة في إعادة القراءة ويشجع على تجديد التفسيرات. ولا جاز التقليل من شأن عدم النقل في التواصل الفني المزعوم. القارئ المثقـل بالحسـرة والشك يبحث عـن ألغاز وليس عـن توضيحات فحسـب. أما حالات سوء الفهم، التي غالباً ما تكون كثيرة، فتعود إلى الجهـل الذي لا نستطيع أحياناً إصلاحه لوجوده في الحالة الأصلية للنصوص، وأيضاً بسبب رغبة القارئ في إكساب هذه النصوص معنـى في الحالات الجديدة التي تؤول إليها. أخيراً يتضح التنافس في التقليد حينما يكون إبداعيـاً؛ لأنـه يسعى دائمـاً إلى سبر أغوار النمـوذج بهدف التفـوق عليه. ولـو لم يكن هدفنا تجاوز القدامى مـا انصب اهتمامنا على تفوقهم.

باختصـار نقـول، إن نمـوذج النقل هو نمـوذج القيمة المنسوبـة إلى الرسالة (حيث نبحـث عـن السبب الـذي يجعلهـا رسالة تاريخيـة) بينمـا لا يهتـم نمـوذج الاتصال بالبنية وبمواصفـات «الرسالة». وما نسميه ثقافـة فرعية غير مفيدة تتكـون مما لم يتم انتقـاؤه، ولا قيمة له ويكون معرضاً للنسيان إضافـة إلى عدم قابليتـه للنقل بهذا يمكننا وضع شكلين للمعاصرة مقابل بعضهما بعضاً: الأولى، معاصـرة الاتصال التـي سرعان ما تتلاشى لأنهـا تخلو من الذاكـرة. والثانية، معاصرة النقل، وهـي معاصرة تراكمية لأنها تؤوي الماضي وتتنبأ بالمستقبل.

٣- الترجمة

بينمـا يزدهر نموذج الاتصـال في علوم اللغة، كما يشهد على هذا صعود البراغماتية، فإن مسألة الترجمة مـا زالت تحتل في هذا النموذج حيّـزاً هامشياً، ربمـا لأن القضايا التـي تطرحها غير قابلـة للصياغة في أطر النظريـة السائدة. وبمـا أن الترجمة، مثلها مثـل أية إعادة كتابة، هـي عملية تكييف مع حالة جديدة، فـإن عدم وفاء الترجمة يقابل خيانة التعليق.

يمكن اختزال قضية الترجمة عبر الطريق

المعرى في cognitive. ولذلك كانت إمكانية الترجمـة ذريعة بيـد العقلانيـة القواعدية باعتبارها تفترض وجود مفاهيـم شاملة. بما أن الترجمة ممكنـة من لسان لآخر، لأن اللغة ليست قدرة يتمتع بها النوع فحسب، بل أيضاً جملة مـن الأوليات الذهنية والمقولات المعرفية وغيرها.. النظريـات البنيوية التي تكونـت في بدايـة الستينات بغرض إتاحة الفرصة أمام الترجمة الآلية، طرحت شمولية الوحدات الدلالية الدنيا. والشيء نفسه تقوم به النماذج المعرفية للترجمة: موقع الثبات هو بطبيعة الحـال مستوى ذهني مجرد ومستقل عن الألسن.

لسنـا بحاجة للعـودة إلى النقاش الدائر حول الشموليـة واستقلالية المستوى الذهني (انظـر المؤلـف، ١٩٩٩، مواضع متفرقة) ونكتفـي بالقـول أن هناك مشكلـة لسانية ترجميّة تطرح نفسها مـن لسان لآخر نظراً لغيـاب التطابق بين الألسـن. أما التكافؤات فليست سوى اتفاقات مؤقتة.

الاختـزال المعرفي لقضية الترجمة يعادل الاختـزال التواصلي. هـذا الاختزال يصف الترجمـة بأنهـا حالـة خاصة مـن حالات الاتصـال المؤجل الذي يرافقـه تغير المدونة (انظـر: رايسـ وفيرمـر، ١٩٨٤). ومع هذا لا بـد من قلب هذا التـدرج يقول لادميرال: «الاتصال شكل من أشكال الترجمة لا يكتسب معنـاه الكامل إلا إذا قمنا بتفسيره على ضوء نمـوذج الترجمة (١٩٨٩، صـ١٩٦)». وهذا، برأينـا، يعود إلى سببـين متلازمين هما أولاً كون الداء السيميائي يربط أنواع المنظومات المتباينة ببعضها مثل اللسـان ومعايير النوع والطباعـة وغير ذلك مما نجـده في النص، والسبب الثاني هو عدم إمكانية الوصول إلى هذه المنظومة وإلى ديناميات العلاقة المتبادلة فيما بينها إلا من خـلال النشاط التفسيري المحـدد هنـا والآن. وعلى هذا فـإن مسألة الترجمة تسمـح لنا بإعادة إدخـال النشاط التفسيري في الاتصال اللغوي.

إن استحالـة الترجمة التامـة والنهائية تكفل مهنـة للمبدعين، حيث يكـون أفضل المترجمين غالباً من الكتّاب. الأمانة التي تعد احتراماً وليس عبودية تتطلب تغييراً يدل على أريحية في التفسير. زد على هذا أن التقاليد مفتوحة وليست حكـراً على شعب أو عنصر أو ثقافـة، وقد يتجاوز الفهـم مرحلة الفهم المسبق طالما انـه يربط بين شعبين وثقافتين وزمنين تاريخيين. الترجمة أيضاً هي البرهان الوحيد على وجود الإنسانية، ليس فقط من خـلال الإثراء الوراثي المتبـادل فحسب، بل عبر النقل السيميائي أيضاً. وهي تضمن ألا يكون النقل نقلاً للذات فحسب بل نقل الآخر أيضـاً، وأن التفسير يتجـاوز حدود التقاليد والتأويل في الترجمـة ليس مجرد امتلاك لما قيـل سابقاً وتنويع عليه بل تشارك فريد بين ثقافات لا عداوة بينها.

وبذلك لا يعود مفهوم «الثقافة الوطنية» صحيحاً، إذ خلص الأنثروبولوجيون إلى أن عدد الثقافات أقل من عدد الألسن بخمس عشرة مرة (خمسمئة ثقافة مقابل خمسة آلاف لسان تقريباً). ويبقى أن غالبية البشر يتكلمون عدة ألسن في اليوم الواحد.

المجموعة الثقافية تفترض وجود الترجمة كما تفترض وجود تقاليد، إذ أدى تطور الألسن إلى أن أي تقليد قابل للاستمرار في مواجهة قراءة مشكلة نصوصه الأساسية وترجمتها. ولا يتميز القدامى عن الآخرين (الأجانب) إلا في تفكيرهم حول الشيء نفسه. الواقع أن المسافات، في الزمان والمكان، تثير صعوبات مماثلة. الترجمة لا تلغي المسافات إنما تسمح بوجودها وتحترمها. أما المترجم فيعيش في عالمين حيث يقوم معياره على احترام النص والمؤلف والسانين ومراحل التاريخ والثقافات، وبالتالي فإن الترجمة تتيح لنا إمكانية امتلاك الماضي والحاضر. ويشهد تاريخ الفكر الغربي على أن الحركات التجديدية الكبرى ترافقت بالترجمات وبإعادة الترجمات.

إضافة إلى ما سبق، لا بد من العودة إلى الحركات الجماعية الكبرى للترجمة وإلى دورها في تشكيل الثقافة العالمية: من الألسن السامية إلى اللسان اليوناني، ومن اللسان اليوناني إلى السرياني، ومن السرياني إلى اللسان العربي خلال الحكم العباسي، ثم من اللسان العربي إلى اللاتيني خلال الفترة الفاطمية، ومن السنسكريتي إلى الصيني خلال حكم فترة أسرة تانغ، ومن السنسكريتي إلى الفارسي إبان حكم المغول.

باختصار نقول إن قيمة الثقافة تتبع من امتلاكنا وتجديدنا لها خلال تبادلنا لها فيما بيننا. حينما تتخذ النزعة الوطنية منحىً متطرفاً فإنها لا تعير الترجمة اهتمامها، بل تقوم بإحراق الكتب الأجنبية لاعتقادها بأن ترجمة تلك الكتب تعني إنقاذها من النار.

يمكننا القول مجازياً، بأنه أمام الثقافات فرصة الاختيار بين الصرامة الهجينة وبين ضعف القرابة الأبوية. حينما تعد هومايون (هامان) وابنه أكبر تنظيم الخلاصة synthèse المكونة من العناصر الإيرانية والهندية والغربية فإنه أوجد بذلك أروع الثقافات الفنية. وعلى هذا فإن تاج محل يعد أحد الروائع التي أطلق عليها النازيون اسم «الفن المنحط».

لقد توقفنا بغتة عن سرد قصة النمل التي بدأنا بها هذه الدراسة، لأن النمل يفتقر إلى الترجمان، ولولا ذلك ربما استطعنا الإحاطة بتلك القصة. وبما أن الألسن لم تنشأ إلا في مرحلة متأخرة، ولأنها تخضع إلى تغيرات جعلتها غير قابلة للترجمة، فإن ما يدهشنا، ليس عدم قابليتها للترجمة بل إرادة الترجمة بالذات، والفضول الذي يدفع باتجاه التعرف على الجماعات الأخرى ونزعة كراهية الأجانب ربما يكون له علاقة بتحريم المحرّم،

في كل الأحوال لا شك في أن الزواج المختلط (بين القبائل) مرتبط بهذا المحرم.

في الوقت الحاضر هناك ٦٠٪ من البشر يستخدمون أكثر من لسان في اليوم. وتعددية الألسن هي القاعدية السائدة، أضف إلى ذلك وجود عدة ألسن تتساكن مع بعضها فينا.

٤- النقل وأصل الثقافات

هناك ثلاثة أنواع من النقل: (١) نقل التراث الوراثي patrimoine génétique نشير إلى أنه لم يطرأ على تراث النوع البشري اختلافات كثيرة لأنه حديث جداً، (٢) نقل التراث الاقتصادي الذي تطور مع انتقاله إلى مرحلة التحضر، (٣) أخيراً نقل التراث السيميائي شرطاً لنقل القيم. ونظراً لحداثة اللسن، وهي جزء أساسي من التراث السيميائي، فهي لم تبلغ مرحلة تجعلها عصية على الترجمة.

الجوار البشري مكون من أداءات سيميائية وتصورات. واستقلالية العامل السيميائي وتعقيده يحددان الصفات الخاصة بعملية التعرف البشري cognition (المؤلف، ١٩٩٥)، وهما (أي الاستقلالية والتعقيد) يرتبطان بالنقل الذي رافق نشوء الثقافات وسمح به والفترة التي تتشكل فيها الأنسال تستمر عبر التاريخ وتغتني ببعض التفاصيل الدقيقة. والتعلم، بما هو سيرورة وراثة القيم والعلامات، يقوم بتحديد هذه الفترة خلال مرحلة تطور الفرد (منذ تخصيب البويضة حتى سن البلوغ)ontogenèse. وبهذا يكون الزمن الثقافي وسيطاً بين زمن النوع وزمن الفرد.

لقد سمح الطابع التراكمي للنقل باستمرار تنامي الجوار البشري. أما بالنسبة لكثير من الأنواع الحيوانية فإن هذا الجوار يتنوع تبعاً للجنس (ذكراً أم أنثى) وأحياناً تبعاً لمراحل تطور الكائن. أما بالنسبة للنوع البشري، الذي شهد اختلافاً في الألسن والأراضي ثم تقسيم العمل واختراع الفنون والعلوم والتقنيات، فقد تنوع الجزء السيميائي من الجوار بشكل لا مثيل له في زمان ومكان النقل. إن المراعاة التي يستحيل النقل بدونها يمكن أن تشمل ثلاثة أنواع من الاختلاف: اختلاف الأفراد من حيث أشكال اللباقة التي يقر الجميع باختلافها من شخص لآخر، واختلاف الجماعات البشرية لا سيما من خلال الاعتراف بالألسن وباللهجات التي تتحدثها تلك الجماعات، واختلاف الأوساط المادية والأجناس التي تشغلها.

ومع ذلك فقد كان التنظيم (الضبط) الثقافي للنقل مثار احتجاج بسبب طابعه التأويلي. مما حدا بداوكينز (١٩٧٦) إلى اقتراح تعريف لوحدات النقل الثقافي سماها الوحدات الثقافية (mèmes) وقد تنتشر هذه الوحدات وفقاً لنموذج التطور البيولوجي، وربما يتبع نجاح تكيّفها لآليات الاختيار وليس لدلالاتها أو تقويمها. ومفهوم

الوحدة الثقافية mème يذرر الأشكال السيميائية ويجعل من النقل صراعاً بين الوحدات الثقافية من أجل البقاء، حيث تنتصر الوحدات الأقدر على التكيف. وقد اقترح دان سبيرير، الذي ينتمي إلى التيار المعرفي الأرثوذكسي في دراسته الموسومة «وبائية التصورات» épidémiologie des représentations أن يضيف إلى هذه النظرية ما يمكن تسميته بالمتغير الفيروسي.

ملاحظة: لقد تصنعنا اعتبار نموذج الاتصال بمثابة نموذج علمي خاص بعلوم اللغة التي لا بد من التذكير برهاناتها الإيديولوجية نؤكد أن تلك الرهانات تتجاوز هذه العلوم التي كانت السيبرنيتية سبباً في تطورها، ومع أننا أعدنا دراسة البرنامج العلمي للسيبرنيتية وقومناه حديثاً فقد نسينا، إلى حد ما، برنامجها السياسي والاجتماعي كما بدأ فايمر بصياغته عند نهاية الحرب، وهو حتماً برنامج مسالم inérique (أي يبحث عن التطابق عبر إلغاء المتناقضات): إذا أعدنا الاتصال بين الناس وطورناه فهذا يعني التوفيق بين الأفراد (انظر: فاتزلاويك على سبيل المثال) وكذلك التوفيق بين الجماعات الاجتماعية (انظر التحليل المحادثاتي[14]). وإن أصبح هذا النموذج عتيقاً بسبب حداثويته، إلا أنه لم يفقد قوته في مجالات متنوعة تمتد من براغماتية آبل المتعالية إلى نظريات هابر ماس الاتصالية المعقدة وصولاً إلى ترهات العصر الحديث المنتشرة على طرقات الإعلام السريعة autoroutes والتي تتبدى حقيقتها القصوى في المشتريات التي تتم عن بعد (عن طريق الهاتف أو الانترنت).

الإيديولوجيا الاتصالية، كما أشار ب.بروتون (١٩٩٢)، تنقل قيماً يتحكم بها الأفراد، كما تنقل المساواة المباشرة والشفافية. ونموذج الاتصال الذي تناوله الجزء الأول من هذه الدراسة بالتفصيل، يلبسها شكلاً ملموساً عبر المساواة المتوازية بين المرسل والمستقبل، ومن خلال شفافية الرسالة لمالك المدونة. تضيف الوسائل التقنية للزمن الحقيقي جاذبيات المباشرة. ويلائم هذا النموذج الاتصالي الاتجاه الفردي الفوضوي الذي يسير فيه متصفحو شبكة الانترنت، مثلما يلائم المسبحين بحمد الليبرالية الاقتصادية المتشددة، الذين يستندون إلى (ألفان توفلر) في إعلانهم عن ولادة عصر جديد، هو عصر الاتصال.

أمامنا الآن طريقتان لطمس مشكلة النقل transmission: إما اختصارها إلى مجرد الاتصال أو النظر إلى النقل الثقافي باعتباره نقلاً وراثياً بقصد رد الأول إلى الثاني. قد يبعث هذا على الظن بأن هاتين الأطروحتين المتطرفتين متعارضتان تماماً، وهذا غير صحيح لأننا تمكنا من تصنيف الاتصال والنقل في فئتي المعلومة الوراثية والمدونة

الوراثية (انظر إيكو، ١٩٨٨، ص٢٢٣). لا شك في أن هذه الطريقة توضح اللقاءات التي لم يتم توضيحها مسبقاً بين علم الاجتماع وبين التيار المعرفي الامتثالي (الأرثوذكسي). هاتان النظريتان تستندان إلى الحتمية نفسها وإلى نفس المفهوم النسبي للواقع وإلى الفطرية nativisme ذاتها، ويلتقي هجومها على النسبية وعلى الاهتمام بالتنوعات الثقافية واستقلالية العلوم الاجتماعية.

تبدو نظريات الإرث الجبرية وكأنها عبودية، كقولنا أن الإنسان ليس سوى نتاج إرثه الثقافي والبيولوجي- على اعتبار أن البيولوجيا تنتج الثقافة، كما يقول شومسكي.

لا شك في أن هذه النظريات تخفي مواقف متناقضة سواء موقفها من التوجه الثقافي المتعدد، الصحيح سياسياً، والذي يجنب الآخرين إلى جماعته، أم موقفها من التوجه العقلاني الذي يعمل وفقه باحثو معهد ماساشوست الذي لا يرى خلافاً بين الثقافات(١٥). ومع ذلك فإن هذه النظريات تتسم بشيء من الطهرية puritanisme المادية التي ترى أن الجينة (المورث) التي تتم إزالتها قد حلت محل الخطيئة الأصلية.

من خلال مقولة النقل أو التحويل translation، نرغب في التأكيد على أنه لا قيمة للميراث السيميائي الذي يكوّن الثقافة، إلا إذا امتلكناه بشكل فعّال. لا شك في أن إعادة التملك هذه تحدث تغييراً في ذلك الميراث وتكيفه وفقاً للحالات التاريخية الجديدة وبذلك فهي تعيد تقييمه. على هذا فإن التمكن من التقاليد يتخذ بعده النقدي في العلاقة القائمة بين الثقافات باعتبارنا ننتمي إلى البشرية نفسها، كما يؤكد بيرمان في كتابه «اختبار الآخر». بما أن نموذج الاتصال عاجز عن تحديد المعلومة وكيفية إنتاجها، يمكننا القول إن هذا النموذج يتعامل مع الاتصال باعتباره ظاهرة ثانوية تم اختزالها إلى مجرد نقل للدال هنا والآن.

يبدو أن النموذج التأويلي الذي أشرنا إليه باسم عام هو «التحويل» translation هو أفضل ما يوضح المعنى لأنه غير متأصل في النصوص أو في أية أداءات سيميائية أخرى. كما أن وجوده لا يسبق وجودها إنما ينتج عن ممارسة التأويل الذي يمكن وصفه بالمزاوجة البنيوية بين الشخص أو المجموعة الاجتماعية وبين حامل محيطه السيميائي. هذه المزاوجة تتضمن ظواهر الاتصال لكنها لا تتوقف عندها وتخرج عن إطار النهاية الفاعلة التي تضعها نظريات المشاركة الذاتية في التكوين auto poïétiques (مثل نظرية فاريلا) لأن العلامات تبقى خارجية بمقدار ما هي داخلية، بالنسبة للمترجم، أما العلاقة بين الدال والمدلول فيمكن وصفها بالعلاقة الوثقى بين الجوار وبين المترجم.

الهوامش

١- في دمـاغ الشمبانـزي هنـاك منطقتـي بروكا وفيرنيك إضافـة لامتلاكها هيمنة الجزء الأيسر الذي نجده عند الإنسان.

٢- نظرية التوجه الخارجي تتبنى الطابع المصطنع والخارجي للعقل البشـري وتنتهي إلى أن العقل ذو «جوهر تاريخي وخارجي: لا جوهر للعقل ولا وجود جوهر ولا وجود الثقافة وهو وجود خارجي وداخلي في الوقـت نفسه. الفرق بـين الطبيعة والثقافة يمر عندها بين الدمـاغ والعقل. خطأ فلسفة العقـل philosophy of mind يكمن في اختزال العقل بالدماغ: وبالتالي فهذه الفلسفة لا تبلغ هدفها الاختزالي إلا بتدمير موضوعها».

٣- أورده جاكوبسون، ١٩٦٣، ص٨٧.

٤- انظـر جاكوبسـون، ١٩٦٣، صـ٢١٤: «الرسالة تتطلـب تماساً وقناة ماديـة وتواصلاً نفسياً بين الموجه والمستقبل».

٥- انظر ١٩٦٣، الصفحـات: ٢١٣-٢١٤. غالباً ما عـادت الكتب المدرسية إلى نمـوذج جاكوبسون: انظـر: ميشـل أريفيه وغـيره، صـ١١٦. أشار جاكوبسون إلى «نقاط الالتقاء المثيرة» بين أحدث الأبحاث المتعلقة بالتحليـل اللغوي وبين طريقة مقاربـة اللغة التي يتميز بهـا التحليل الرياضي للاتصالات» (١٩٦٣، ص٨٧ وغيرها).

٦- طبعاً، انتولوجيا الاتصال، والمنهجية الانتولوجية وبعض تيارات الماكرو سوسيولوجيا تتجاوز نموذج الاتصال هذا وتؤثر على تيارات ألسنية متنوعة، لكن هـذا لا يعني أنهـا غير متأثـرة بالوضعية المنطقيـة من جانب، ولم تتغير، أو أنها لم تتغير حتى الآن. المفهوم المهيمن في الألسنية.

٧- نظريـة الخرائط الدماغية التـي صاغها إدلمان تتوافق تماماً مع وجهة النظر هذه.

٨- نحن هنا نستلهم التمييز الذي اقترحه بيتي Betti بين المعارف المعيارية والوصفية والإنتاجية.

٩- الخطـاب هو استخدام معين للسان معروف عبر مجموعة مـن الممارسات الاجتماعية التي تنتمي إلى مجـال النشـاط نفسه. علـى صعيد الجذر الصرفي للمعجم، نقول إن الخطاب يتعلق بمجال دلالي.

١٠- هذه السلاسل تستعيد علم القياس لدى جونسون لـيرد، على سبيل المثال. قد يعترض البعض على القول بـأن النص هو سلسلة مـن التعليمات أو سلسلة مـن الترسيمات المعرفيـة (انظر المؤلف وآخرون، ١٩٩٤، الفصل السابع).

١١- من هنا النقاش الدائر حول هذين النمطين من التصورات الذي بـدأه كاتز (انظر إيكو، ١٩٨٨، الفصل الثالث).

١٢- انظر المؤلف، ٢٠٠٠.

١٣- إن ربط النص بالمعرفة، مع أنه يقوم بنقلها، يقود المحافظة على مفهوم أداتي للغة.

١٤- المنحـدر الميكرو سوسيولوجيا الأميركية وطوره، في البدايـة مريـو الشـارع، وأصبـح التحليـل المحادثاتـي أحـد القطاعات الأكـثر تطوراً في البراغماتية الألسنية.

١٥- ارجـع إلى نظرية براون تصـوغ مفهوم الشعب الشامـل وفقاً لصورة النحو الشامل التي وضعها شومسكي وذلك لوصف «ما وراء الثقافة (بالمعنى الـذي رمى إليه سبيربر): ولن ندهش أن يداعب مفهوم الشعب الشامل عبر نظرة خفية بقوله أنه ضمن هـذا الشعب هناك أنا سـن أكثر عدوانية وأكـثر عنفـاً وأنهـــم يهيمنـون على المجال الـسياسـي (أنظر، بينكـر، ١٩٩٤ الصفحات ٤١٣-٤١٥).

٩٣

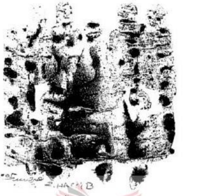
الترجمة الأدبية والتنمية الثقافية

جان ألكسان *

على الرغم من تنوع وتشعب مجالات وميادين الترجمة في النصف الثاني من القرن المنصرم فقد ظلت الترجمة الأدبية في موقع متقدم بين الترجمات الحديثة، وما تضيفه إلى ركام المعارف في زحام التفجر المعلوماتي الذي يتفاقم عبر وسائل الاتصال الحديثة على امتداد أجواء ومساحات قارات عالمنا المعاصر.

* أديب وناقد سوري

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب



وتشكل الترجمة الأدبية ظاهرة مهمة من الظواهر المميزة للحركة الثقافية والإسهام في تنميتها، ومن هنا كان هذا التكاثر في الترجمات عن اللغات الحية والميتة التي لها قيمة ثقافية أو دلالية ما، وبخاصة لدى الأمم المصنّعة أو المتقدمة التي تعتمد الثقافة سلاحاً أساسياً في عملية الغزو السياسي والاقتصادي، في حين نجد نوعاً من المراوحة، أو التراجع، في هذا المجال، في عدد كبير من الدول النامية أو المتخلفة ومنها بعض أقطار الوطن العربي، حيث نجد الترجمة فعالية من الدرجة الدنيا، ونجد المترجم في مستوى منخفض قياساً إلى المبدع، مما خلق نوعاً من الخلل في معادلة النشر لدى المصدر، والمتلقي، لدى القارئ، فصارت الترجمة لدى الأمم المتقدمة من مهنة فنية إلى علم عصري له متخصصوه ومنظماته النقابية الإقليمية والعالمية، في حين ظلت، لدى الأمم المتخلفة، محاولات واجتهادات فردية يتجاهلها الحاكم، ويستغلها الناشر والموزع، وهذا واحد في جملة أسباب عديدة جعلت مستوى الكتب المترجمة تتدنى لغة وأمانة للأصل، على الرغم من ازدياد الإقبال عليها(١).

ويمكن أن نعتمد في هذا البحث عدة محاور، متوازية أو متقاطعة، كانت على مدى العقود الأخيرة، أي بعد الخمسينات، أسس الدراسات والبحوث والآراء التي تناولت موضوعات الترجمة الأدبية، في العالم وفي الوطن العربي، وذلك بنوع من التكثيف، نظراً لتعدد هذه المحاور، ومن هذه المحاور:

- الترجمة كوسيلة تواصل.
- نظريات الاتصال اللغوي.
- لغة الترجمة واللسانيات الاجتماعية.
- الترجمة والنهضة العربية المعاصرة.
- البنيوية والترجمات العربية.

- مشكلة المعادل في الترجمة الأدبية.
- الترجمة والنقل في التراث العربي
- المشكلات النظرية للترجمة العربية.
- التعريب بين النظرية والتطبيق.

بالإضافة إلى آراء في أهمية الترجمة وضرورتها الراهنة في المجتمع العربي، والوقوف على كتب ومصادر في قضايا الترجمة والتفسير، ومنهجية الترجمة التطبيقية، والترجمة الأدبية من زاوية «ألسنية» بنيوية، وما تثيره مثل هذه المحاور، والأمثلة المنهجية من أسئلة حول علمية الترجمة، واجتماعيتها، ولغتها، وإمكاناتها المختلفة، تثار باتساع واقع الثقافة العربية واللغة العربية في تجارب مشخصة ضمن إطارها القومي الشامل.

إن الذي فرض التوسع في الترجمة في عصرنا، جملة من الأمور منها جمود دول مزدوجة، أو متعددة اللغات «كندا-بلجيكا-سويسرا..» وشركات متعددة الجنسيات، وتكاثر الاتصالات السياسية والاقتصادية والثقافية بين الأمم والشعوب، مما استدعى قيام منظمات دولية وإقليمية، بالإضافة إلى لجوء الدول القوية إلى الترجمة من لغاتها إلى لغات الدول الضعيفة لنشر ثقافتها، في حين تترجم الدول المتخلفة عن الدول المتقدمة لنقل الإنجازات العلمية والثقافية والتقنية إلى لغاتها[٣] وبهذا تكون الترجمة الأداة الأنجح لتحقيق المثاقفة بين الأمم.

الترجمة.. وسيلة تواصل:

تبحث فلسفات التواصل عن القوانين التي تتحكم بعلاقات بين الناس والمسائل التي تثيرها هي مسائل معرفة الآخرين.. وإذا كانت هذه المسائل بالنسبة لأفلاطون وسنيكا «هي الصداقة»، وبالنسبة لـ «كانط» هي «الاحترام» ولـ«ماكس شلر» هي «التعاطف»[٣] فإن الفلاسفة الوجوديين جعلوا في عصرنا الحاضر، من مسألة (الآخر) إحدى المسائل الرئيسية في فلسفاتهم، وأعطوها المكانة التي تستحقها بين المسائل الفلسفية والثقافية الكبرى.

وإذا كانت العزلة مفهوماً مضاداً للتواصل، فمن شأنها أن تقوي أسباب عدم التفاهم بين الأفراد والجماعات والأمم، وهنا مكمن الخطورة، فعدم التفاهم يؤدي عند أقل احتكاك بين الفردين، أو الجماعتين، أو الأمتين، إلى النزاع والصراع والحرب، وتاريخ البشر دليل على ذلك، وكما يقول مونييه: «إن الأيام التي صرفها الإنسان في الحرب منذ بدء التاريخ، لأكثر عدداً من الأيام التي صرفها في السلم»[٤]. ومن هنا كان لا بد من الانتقال بالتواصل من المستوى الفردي إلى الأسرة والجماعة والأمة. أي إلى المجال الحضاري، حيث تقوم علاقات مادية ومعنوية بين المجتمعات المتعددة المختلفة، فتتبادل شعوبها السلع والمصنوعات والمستحدثات الحضارية والمخترعات، كما تتبادل الآثار

الثقافيــة من علميــة وأدبية وفنيــة وفكرية وفلسفية. فتكــون وسيلة إلى تبادل العلاقات الإنسانيــة فيما بينهم، وهذا ينتهي إلى مجال التواصل الإنساني، حيث تصبح القيم العليا: الحقيقة، والخير والجمال، هي الروابط التي تربــط الفرد بالفــرد، والجماعة بالجماعة، والأمة بالأمة[٥].

إن تواصــل المترجم مــع الكاتــب يؤكد أن الترجمــة ليست نقلاً من لغــة إلى أخرى وحسب، فالنقل هذا بذاته وجهها السطحيّ، بــل أيضاً نقــل النص المترجم مــن بيئة إلى غيرهــا، من دنيا إلى دنيا، من رؤية للعالم، إلى رؤية قد تختلف جذرياً عن الأولى، وإذا شئتم من تاريــخ إلى تاريخ، فالترجمــة، كأي فعل ثقافي آخــر، تستدعي الإنسان كله، تستدعي الفعاليــات الثقافية كلها وإذا كان «لا علم إلا بالكليــات» فالترجمــة في صيغتها الأعم هي تحويل الذات وواقعها، إنسانية كانت أم قومية أم فرديــة، إلى كلمات لــكل منها دلالتها وكل منها تقوم العالم الواحد من منظورها[٦].

وإذا كان لا بــد للترجمــة مــن أن تكون ناجحــة، فيجــب أن تظل محتفظــة بعنصر التواصل الــذي كان في النصــن الذي ترجم عنه، وهذا يعني أن هناك تواصلاً مباشراً بين الكاتب وموضوعــه، يتحول إلى شيء مكتوب يتمتع بالتعبيــر عن هذا التواصــل، ويصبح وسيلــة تواصــل بــين الكاتب وقارئــه، هذا التواصــل مع النص الأجنبــي هو أول شرط يجب توافره في المترجــم أيضاً ويضاف إليه شروط أخرى مثل:

- القدرة علــى التعبير عن هذا التواصل في لغته الأم التي ينقله إليها.
- قدرة اللغة المنقول إليها بإمكانات تعبير عن النص الأصلي تعبيراً موازياً كاملاً.
- احتواء النص الأصلي على ثقافة عامة يتمتع بها الكاتب، وتجربة ثقافية خاصة هي وليدة جهود الكاتب في النظر إلى الثقافة[٧].

ولا بد هنــا من استدراك مهــم وهو أن القارئ العربي كثيراً ما يجد نفسه حائراً أمام عدة أنواع من الترجمات، وبخاصة فيما يتعلق بالآثار الأدبيــة والكلاسيكية أو التي تنضوي تحت تعريف «عيون الأدب العالمي».

فهناك ترجمات عن غــير اللغة الأصلية للكاتب «كترجمات آثار عمالقة الكتّاب الروس أمثــال ديستويفسكي وتولستوي وتورغينييف «عن اللغة الفرنسية مثلاً».

وهنــاك ترجمــات سريعــة ومشوهة، أو مبتسرة، لمثل هذه الآثار الكلاسيكية تطرحها دور نشر تجارية في المكتبات وعلى الأرصفة، بأغلفة مثيرة، وهناك نوع ثالث، وهو ترجمات أدبية يشــترك في ترجمــة فصولها- بسبب التسابق في غــزو السوق- أكــثر من مترجم تتفــاوت إمكاناتهم وقدراتهــم وأساليبهم في الترجمة.

وإذا كان التواصــل يضعــف -مبدئيــاً- بالترجمــة، فــإن هذا الضعــف في الترجمة

غير المباشرة أشدّ منـه في الترجمة المباشرة، أي الترجمة لأثـر المؤلف مكتوب بلغة أخرى غير لغته اتخذت أساساً لترجمة جديدة بلغة جديدة.. وقد تنبّـه أسلافنا العرب إلى هذا المزلق[٨] فهذا أبـو حيان التوحيدي يورد لنا رأي أبـي سليمـان في الترجمة غير المباشرة، وتأثيرها في تكدير التوحيـد وجعله مختلطاً بشوائب الظنون، لما من شأنه أن يعيق التواصل مع الآراء الصائبة في التوحيد.

يقـول أبو سليمان: «إنّا لا نظن أن كل من كان في زمـان الفلاسفة بلـغ غاية أفاضلهم، وعرف حقيقة أقـوال متقدميهم، بل كانَ في القوم من رأى رأي العامة، وحطّ إلى ما حطت إليه ولم يبق منهـم كثير شيء مع قدم الزمان ولقاء المحققـين الفاضلين، وهذا إذا حصل، لا يكون، فادحـاً فيما نعتمدناه من القول في حقائـق التوحيد الذي ظفـر به خلّصان الحكمة وفرسان الصناعة، على أن الترجمة من لغة يونـان إلى السريانية، ومن السريانية إلى العربيـة، قد أخلـت بخواص المعاني في أبدان الحقائق، إخـلالاً لا يخفى على أحد، ولو كانت معاني يونان تجس في أنفس العرب مع بيانها الرائع، وتصرفها الواسع، وافتتانها المعجز، وسعتهـا المشهـورة، لكانت الحكمة تصـل إلينا صافيـة بلا شـوب، وكاملة بلا نقـص، ولو كنا نفقه عـن الأوائل أغراضهم بلغتهم، لكان ذلك أيضاً ناقعاً للغليل، وناهجاً للسبيل، ومبلغاً إلى الحد المطلوب».

بقـي في موضوع الترجمة والتواصل أشد مسائـل الترجمـة والنشر خطـراً، ألا وهي مسألة الدعـاوى المغرضة في بعض ما يكتب ويترجم، فقد تكتب بعض الكتب وتترجم من أجل نشر أفكار معينة، لأغراض غير شريفة، وهذا واقـع مشاهد لا يمكن إنـكاره ودواؤه الثقافة العميقة المتكاملة الجوانب التي تقوم على وحدة القيم النبيلة[٩].

الترجمة علم حديث

يـرى الدكتور أسعد الحكيـم[١٠] أن علم الترجمـة، علم حديث بين العلـوم الإنسانية الأخرى، ومن المفيد أن يدرك المترجم أهمية قوانينـه وقواعـده ومبادئه الجديـدة التي ارتقـت إلى مرتبة العلـم الدقيق، وذلك بعد أن ظلـت الترجمة ردحا من الزمن مجرد فن من الفنون.

ويتابع[١١]: «في نفوس أساتذة الترجمة الآن -منظّرين ومؤلفين- من الترجمة وتطبيقها، صورة جديدة مخالفة لما كان في نفوسهم منذ سنـين، ولكنهـا صورة واضحـة على جدتها وعلميتهـا، فالمنظـرون جميعـاً لا يطمئنون الآن، إلى مـا كانـوا يطمئنـون إليـه من أن المترجم يجب أن يكون بارعاً في اللغة المنقولة والمنقول إليها، وأن يكون ملماً بالموضوع الذي يترجمـه، ليكون مترجمـاً، وإنما يطلبون إلى المترجم، علاوة على هذا، شيئاً آخر: يطلبون إليه أن يجيب عن السؤال التالي: «ماذا تعني الترجمة؟».

إن الجواب عن هذا السؤال يمهد السبيل إلى معرفة الجواب عن سؤال آخر: «كيف ينبغي أن نترجم؟». ولكي يجيب المترجم عن هذين السؤالين، يجب أن يكون عارفاً بحقيقة الترجمة وأنواعها والمعاني اللغوية، وإتباع نقل هذه المعاني، ووحدات الترجمة، وشروط الترجمة، وطرائقها وتحويلاتها، يطلبون إلى المترجم -علاوة على هذا- أن يتقن علوم البلاغة، علم الدلالة، وعلم العبارات الاصطلاحية، والألسنية.

لقد انقضى الزمن الذي لم يكن يهتم بالترجمة فيه إلا الأشخاص الموهوبون، فالحاجة الماسة للمترجمين، أدت، في بلدان عديدة، إلى إنشاء المدارس والمعاهد العالية، والكليات، لإعداد المترجمين ذوي الأهلية العالية، والمستوى الرفيع، في علم الترجمة بشقيه: النظري والتطبيقي، ذلك لأن الإعداد المنهجي العلمي لإطارات المترجمين، كشف عن قصور الصيغة التقليدية لتأهيل المترجم: «لكي تترجم، لا بد من معرفة لغتين وموضوع الكلام».. إن الأمر لا يتطلب معرفة اللغتين- لغة الأصل ولغة الترجمة، فحسب، بل ومعرفة هاتين اللغتين في مجال الترجمة، أي بالاقتراب من مبادئ الترجمة، وقوانينها، وشروطها التي يحددها علم الترجمة.

إن السؤال عن الكتاب الذي نترجم هو السؤال عن الإنسان الذي يقرأ الكتاب: كيف نريده، وما الذي نريده منه، ويجب ألا يتناسى المترجمون أن الكتاب، ليس هو، والقارئ الذي يقدم إليه، في المطلق، فالعدد المتزايد من الكتب الذي تقذف به المطبعة يومياً إلى السوق، خلع عن المكتوب الهالة السحرية التي أحاطه بها العقل الأسطوري القديم الذي ما تزال بعض رواسبه عالقة في خلفية بعض الأوساط الشعبية المتخلفة جداً، وليس من السهل علينا أن نقع على الكتاب الذي يحتفظ بقيمته الثقافية والتربوية، كلها أو بعضها، عند نقله من بيئته إلى البيئة العربية[١٢] فالحضارة، في جوهرها، كتاب، والكتاب، عليك أن تقرأه، أن تدخل في حوار معه، والترجمة بداية هذا الحوار، أما نهايته فالتعريب الذي يتطلب موضوعه أكثر من بحث وأكثر من دراسة، ويرتبط فهم النص الأصلي في الترجمة بمجموعة كاملة من القرائن ذات الطابع اللغوي والنفسي، وهي: معرفة اللغة الأصلية، ومعرفة موضوع النص، ومعرفة الوقائع والمألوفات الثقافية المحلية، والحقيقة الموضوعية المنعكسة في المعلومات الأصلية، وأخيراً معرفة شخصية المرسل، وقابلية أدوات المترجم للتطور.. بحيث يدرس تأثير هذه العوامل كلها في نظرية الاتصال اللغوي بحيث تحكم علم الترجمة النظري عدة نظريات:

١- نظرية الترجمة العامة[١٣] التي تعالج مسائل الترجمة العامة بالنسبة لكل اللغات، من مواقف نظرية الاتصال.

٢- نظرية الترجمة الخاصة[١٤] التي تعالج المطابقات المكافئة الملموسة بين لغتين متحددتين من اللغات.

٣- نظرية الترجمة الاختصاصية[١٥] التي تعالج المطابقات المكافئة الملموسة من حيث أسلوب المؤلفات المتنوعة.. تعالج النظريات الاختصاصية بشكل رئيسي- على أساس الترجمات الاختصاصية «ونظرية الترجمة الأدبية، ونظرية الترجمة العلمية، ونظرية الترجمة العسكرية الخ..».

٤- نظرية الترجمة الآلية[١٦] التي تعالج مسائل استخدام الآلات في الترجمة من لغة إلى أخرى «تقوم الترجمة الآلية على افتراض أساسي مفاده أن باستطاعتنا تحديد قواعد ومعجم اللغة بصورة وافية وواضحة، وعلى نسق يمكن للآلة المبرمجة وفقه استيعابها والتصرف بها»[١٧].

حركة الترجمة والنهضة العربية المعاصرة

طرح هذا الموضوع في الآونة الأخيرة، في أكثر من قطر عربي، على المستوى الأكاديمي، وعلى المستوى الجماهيري «الصحفي»، مما يوحي للوهلة الأولى بأننا نكتشف أهمية الترجمة من جديد[١٨]، وبالطبع كان هناك إجماع، في الكتب والدراسات والتقارير الصادرة حول هذا الموضوع، إجماع على أهمية الترجمة في تنمية الثقافة العربية من حيث إنها وسيلة رئيسية من وسائل التواصل بين الثقافات، مع الإشارة إلى اختلاف أهمية الدور الذي تؤديه الترجمة باختلاف الزمان والمكان، وباختلاف أنواع الترجمة وأجناسها، فهناك فترات تلعب فيها الترجمة العلمية الدور الأكثر أهمية، بينما تتصدر الترجمة الأدبية الموقف في فترات أخرى[١٩].

وفي هذا يقول الدكتور عبده عبود[٢٠] أننا، إذا أردنا أن نكون أكثر دقة وتحديداً في حديثنا عن أهمية الترجمة ودورها الحضاري، فلا بد لنا من أن نحدد السياق التاريخي الذي تتم ضمنه النشاطات الترجمية. وما دمنا- كعرب- معنيين بالدرجة الأولى بالدور الذي تلعبه الترجمة في المرحلة التاريخية المعاصرة، فعلينا أن نحدد المعالم الاجتماعية الحضارية الأساسية لهذه المرحلة، خاصة وأن هناك هوة اقتصادية وتكنولوجية وعلمية وثقافية تفصل المجتمع العربي عن المجتمعات الصناعية المتقدمة (في الغرب والشرق).. ولكي تؤدي الترجمة دوراً نهضوياً، لا بد لها من أن تلبي حاجات نهضوية، حتى لا تتحول بدورها إلى جزء من واقع التخلف والتبعية، وهذه حقيقة وعاها بوضوح رواد النهضة العربية الحديثة وفي مقدمتهم الدكتور طه حسين في تقديمه لرواية «آلام فرتر» التي عرّبها أحمد حسن الزيات في مطلع عشرينيات القرن الماضي[٢١].

يقول الدكتور طه حسين في المقدمة: «لعل حاجتنا إلى النقل والترجمة لم تبلغ قط من

الشدة ما بلغته اليوم، فنحن في عصر انتقال من طور إلى طور، وأخص ما يميز عصور الانتقال الظمأ إلى العلم بكل شيء، والرغبة في تعرف كل جديد».

ويقول في المقدمة نفسها: «خليق بالناقل أن يلاحظ استعداد الشعب وحاجته، وألا ينقل إلا ما يوافق استعداده، ويلائم مزاجه، ويكون من النفع والفائدة بحيث يصلح من حاله، ويقوّم من عوجه، ويعينه على التطور، والانتقال، وليس هذا بالهين ولا باليسير».

وإذا كان التخلف والتبعية السمتين الرئيسيتين للمرحلة المذكورة، فمن المنطقي أن تكون أولى مسؤوليات المترجم هي أن يختار تلك الأعمال التي تعين شعبنا على تجاوز هذا الواقع المتردي، فقد مرت المجتمعات، التي تعتبر اليوم متطورة أو متقدمة بمراحل تشبه إلى هذه الدرجة أو تلك المرحلة الحالكة، التي يمر بها المجتمع العربي حالياً، لذا نجد لدى تلك المجتمعات أعمالاً فكرية وإبداعية وعلمية، يمكن أن تساعدنا على حل معضلات تطورنا الاجتماعي- الحضاري، فيما لو ترجمت إلى العربية، ويمكن توضيح هذه النقطة من خلال مثال «التنوير» في التاريخ الثقافي الأوروبي، صحيح أن مرحلة التنوير» الأوروبية قد تمت في ظل ظروف تاريخية مختلفة تماماً عن تلك التي جرت في ظلها محاولات التنوير العربي «المتعثرة حتى الآن». ترى ألا يساعدنا نقل الأعمال الفكرية والأدبية لعصر التنوير الأوروبي على إنجاز مهمات التنوير العربي بصورة أفضل؟.. لحسن الحظ فقد استوعب بعض المترجمين هذه الحقيقة مؤخراً، فقاموا بتعريب بعض الأعمال الفكرية والأدبية لعصر التنوير الأوروبي، الذي لم يعره العرب قبل الآن كبير اهتمام. إن التنوير مجرد مثال أردنا منه أن نوضح المقصود بالدعوة إلى أن تنطلق حركة الترجمة من الحاجات الحضارية للمجتمع العربي في المرحلة التاريخية الحالية، فإذا أمكن التوصل إلى اتفاق في وجهات النظر بخصوص هذه النقطة، تصبح الطريق مفتوحة أمام وضع استراتيجية «أو خطة» للترجمة، فمتى عرفنا لماذا نترجم، أو ما هي «وظيفة» الترجمة، يمكننا أن ننتقل إلى النقطة الهامة التالية، أي: ماذا نترجم؟ أو أية أعمال نترجم؟ [32].

ومن بين الرواد الذين اهتموا بموضوع الترجمة وطالبوا بإنشاء دار الترجمة الكاتب أحمد حسن الزيات[33] الذي كتب مقالاً في العام ١٩٤٥ ووجهه آنذاك إلى الدكتور عبد الرزاق السنهوري الذي كان وزيراً للمعارف المصرية، ولم يجد المقال في حينه أي صدى لدى الوزير، ولقد اقترح فيه الكاتب إنشاء دار للترجمة.. وقد قدم له بقوله: «من المحال أن ننقل الأمة كلها إلى العلم عن طريق المدرسة، ولكن من الممكن أن ننقل العلم كله إلى الأمة عن طريق الترجمة».

ومما جاء في المقال: «أتقدم برأي يتصل بالثقافة العامة، ويقيني أنك إذا اقتنعت به أمضيته، وإذا أمضيته كان حرياً أن يضيف عصرنا الحاضر إلى عصور بركليس، وأغسطس، والمأمون، ولويس الرابع عشر، وهي كما تعلم، العصور الذهبية التي حددت المراحل المتعاقبة للإنسان المتمدن في طريقه إلى المعرفة.. إن أدبنا الجديد لا يزال ناقصاً في نوعه، قاصراً في بيانه.. ناقص في نوعه لأنه أنكر قديمه وجهل جديد الناس، فلم يغذه ماض ولم ينمه حاضر، فظل مخدج الخلق لا هو حي ولا هو ميت. ولقد كان أدبنا القديم في حدود مراميه اللسان العام لخوالج النفس الإنسانية في أكثر بقاع الأرض فلم تكن هنالك فكرة تجول في ذهن كاتب ولا صورة تتمثل في خاطر شاعر، إلا وجدت في هذا الخضم المحيط صدفة تستقر فيها. فلما تحولت عن مذاهبه الأنهار، وجفت على جوانبه الروافد، عاد كالبحيرة المحدودة لا يمدّها إلا قطرات المطر ودفعات السيل حيناً بعد حين. فالقارئ العربي الحديث لا يجد فيما أثر منه ولا في أكثر ما استجد فيه غذاء عقله ولا رضا شعوره، لأن المأثور منه ناقص لانقطاعه عن سير المدنية، والجديد منه ناقص لخلوه من الآداب الأجنبية، والغريب المخجل أن المرء يقرأ أي نابغة من نوابغ العالم في أي لغة من لغات التمدن إلا في اللغة العربية! فالتركي مثلاً يستطيع أن يقرأ في لغته هوجو كله، وشكسبير كله، وجوته كله، ولكن العربي لا يجد في لغته لهؤلاء العباقرة العالميين إلا كتاباً أو كتابين اختارهما مترجم على ذوقه ونشرهما على حسابه!

فإذا أردنا لأدبنا أن يتسع في حاضره كما اتسع في ماضيه، فليس لنا اليوم غير سبيل الأمس: نرفده بآداب الأمم الأوروبية، ونصله بتيار الأفكار الحديثة، فإن لكل أمة مزايا، ولكل بيئة خصائص، ولن يكون أدبنا عالمياً ما لم يلقح بآداب العالم، والمحاكاة والاحتذاء من أقوى العوامل أثراً في الأدب».

إلى أن يقول: «إن الترجمة هي الوسيلة الأولى لدفع القصور عن اللغة وسد النقص في الأدب، وكشف الظلام عن الأمة، وبحسبنا أن ننقل معجماً من المعاجم العلمية الأوروبية لتصبح لغتنا كاملة وثقافتنا شاملة، فإننا مضطرون في أثناء الترجمة أن نضع المصطلحات الحديثة لكل علم وفن، فلا يتم المعجم حتى تتم اللغة، وإذا نقلنا إلى العربية نتائج القرائح لأقطاب العلوم والفنون والآداب من الإنجليز، والأمريكان، والفرنسيين، والألمان، والروسيين والطليان، أصبح هؤلاء العالميون جزءاً من كياننا الأدبي، وركناً في بنائنا العلمي، نعبر به، ونستمد منه، ونفتن فيه، ونزيد عليه، كما فعل آباؤنا الأقدمون لما نقلوه من علوم الإغريق والهنود والسريان والفرس.

لذلك أرى أن تنشأ دار للترجمة مستقلة

عــن ديوان الوزارة يكون لها من جلالة القدر ونباهة الذكــر ما للجامعتــين، فإنهما على اليقــين ستكون جامعــة شعبية لا تقل عنهما في الخطــر والأثــر، أو قل أنهمــا الميدانان المتقدمــان وهي مركز التموين الذي يمدهما بالميرة والذخيرة والعدد، ثم يختار لها مئتان على الأقل من المترجمــين النابغين في لغتهم وفي اللغات الأوروبية الثلاث، ينقلون الآداب الأجنبيــة نقلاً كاملاً صحيحــاً، فلا يدعون علماً من أعلام الأدب والعلم والفن والفلسفة ألا نقلوا كتبه ونشروهــا على حسب ترتيبها وتبويبها في طبعاتها الأصلية».

وإذا كانــت حركة الترجمــة الحديثة قد بدأت منذ مطلع القــرن الأسبق، فإن هناك ثــلاث سمات لهذه الحركة لا بد من الوقوف عندها [٢٤] وهي:

١- لم يتوافــر تطابــق تام بــين الحاجة والفعــل، فقد ترجمت كتــب كثيرة ليس فيها كبــير نفع دفع إلى ترجمتها ما حظيت به من اهتمام في بلدان الغرب وما أثير حولها هناك من صخب، وهي تتناول شؤوناً وقضايا غربية بعيدة عن شؤوننا وقضايانا. بل ترجمت كتب كثــيرة فيها إســاءة للتربيــة الخلقية وتزيين للرذيلة، وتمجيــد للجنس والعنــف.. ولكن حركــة الترجمة، من جهــة ثانية زودت اللغة العربيــة بروائع فكرية هي تــراث العبقرية والإبداع بلغات أخرى.

٢- إن حركة الترجمة لم يتوفر لها التوازن: فالموضوعات الأدبيــة والاجتماعية استأثرت بنسبــة مرتفعة من الكتــب المترجمة في حين أن الكتــب العلمية كانت أقل عــدداً، وأضأل شأنــاً، ولم تقل حركة الترجمة اهتماماً واحداً في جميع الأقطار العربية، بل ثمة تفاوت كبير بهــذا الشأن، أضف إلى ذلك أن هذه الحركة في البلدان العربية، جملة، أقل منها في بلدان أخــرى، إذ بلغ عدد الكتــب التي ترجمت في الوطن العربــي /٢٨٤٠/ كتابــاً خلال أحد عشر عاماً[٢٥] كما يلي:-

المملكة الأردنية الهاشمية	:	٢٢كتاباً
دولة الإمارات العربية المتحدة		كتابان
الجمهورية التونسية	:	٤٠كتاباً
الجمهورية الجزائرية	:	١٦كتاباً
المملكة العربية السعودية	:	٧كتب
جمهورية السودان	:	٩كتب
الجمهورية العربية السورية	:	٤٤٢كتاباً
الجمهورية العراقية	:	٢٣٨كتاباً
سلطنة عمان	:	٥كتب
فلسطين	:	٥كتب
دولة قطر	:	٣كتب
دولة الكويت	:	٩٥كتاباً
الجمهورية اللبنانية	:	١٥٢كتاباً
الجماهيرية الليبية	:	٤٤كتاباً
جمهورية مصر العربية	:	١٧٥٨كتاباً
المملكة المغربية	:	كتابان

وبصورة عامة، نجد أن العدد الكلي للكتب المترجمــة دون الحد المطلوب، سواء بالقياس

إلى عــدد الســكان أو بالقياس إلى الحاجات الفكرية والثقافية.

وإذا نظرنــا إلى الإحصائية المذكورة من ناحية أنواع المعارف نجد التالي[٣٦]:-

- المعارف العامة : ٢٢كتاباً
- الفلسفة : ١٦٥كتاباً
- الديانات : ٢٣٥كتاباً
- العلوم الاجتماعية : ٥٦٠كتاباً
- اللغويات : ٢٠كتاباً
- العلوم الأساسية : ٢٢٤كتاباً
- العلوم التطبيقية : ١٨٤كتاباً
- الفنون الجميلة : ٩٣كتاباً
- الآداب : ١٠٢٢كتاباً

التاريخ والجغرافية : ٢١٥كتاباً

وتدل هــذه الأرقام على عــدم توازن في أعداد الكتــب المترجمة بين المعارف المختلفة مع نقص ظاهــر في كتب العلــوم الأساسية والعلــوم التطبيقية، إذ لا تزيــد نسبتها عن ١٤٪، في حــين أن الآداب مــن قصة ورواية ومسرحيــة ونقد وفلسفة وتاريــخ وجغرافيا وعلوم اجتماعية تزيد نسبتها عن ٧٠٪، وهذا دليــل خلل واضح لا سيما وأن الوطن العربي يمر بمرحلة تنميــة اقتصاديــة واجتماعية شاملــة ينبغي أن تستند إلى العلوم والتقنيات قبل كل شيء آخر.

٣- إن حركــة الترجمــة لم تبلــغ النضج الكامل من ناحية اللغة والأسلوب، ومن ناحية الأداء واستخــدام المصطلــح، بل إن في ذلك تفاوتــاً كبيراً، وقبــل أن نتحــدث عن وضع استراتيجية عربية للترجمة لابد من استعراض جهد الهيئات العربية في هذا المجال[٣٧]:

١- نصــت المعاهدة الثقافية التي أبرمت عــام ١٩٤٥، وهي أول معاهــدة عقدت بين الــدول العربية التــي وقعت ميثــاق جامعة الدول العربيــة في العام المذكــور نفسه، في إحدى موادهــا، على ضرورة تنشيط الجهود التــي تبــذل لترجمة عيون الكتــب الأجنبية القديمة والحديثــة، وتنظيم تلك الجهود في دول الجامعة.

٢- وجــاء ميثاق الوحدة الثقافية العربية الــذي أقره مجلــس جامعة الــدول العربية عام١٩٦٤ لينص في المادة السادسة عشرة منه علــى أن تعمل الــدول الأعضاء على تنشيط الجهــود التي تبــذل لترجمة عيــون الكتب الأجنبيــة القديمة والحديثــة، وتنظيم تلك الجهود.

٣- وأما المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي قامت في تموز ١٩٧٠، فقد نصّ دستورها الذي تمّ اقراره عام ١٩٦٤ على أن هدف المنظمة هو التمكــين للوحدة الفكرية بين أجزاء الوطــن العربي عن طريق التربية والثقافة والعلوم، ورفــع المستوى الثقافي في هــذا الوطن حتــى يقوم بواجبــه في متابعة الحضارة العالمية، والمشاركة الإيجابية فيها.

وفي ميدان الواقع والتطبيق انعكست هذه النصوص أعمالاً وخططاً ومشروعات[٣٨]:-

١- قامت الإدارة الثقافية التي كانت إحدى إدارات جامعة الدول العربية منذ إنشاء الجامعة بعمل ريادي في مجال الترجمة إذ عملت على تقديم نماذج تكون شواهد حية يحتذى بها، لغة ومضموناً، موضوعاً وأسلوباً، فترجمت بعض شوامخ الأعمال الأدبية والفنية مثل (تاريخ الأدب العربي) لبروكلمان، و«قصة الحضارة: لوول ديورانت، وأعمال شكسبير وراسين المسرحية، و«تاريخ العلوم» لسارتون وكتاب الرياضيات لبرتراند راسل..الخ..

٢- دعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى عقد حلقة دراسية لمناقشة قضايا الترجمة، فانعقدت الحلقة في الكويت من ٢٤-٣١ ديسمبر/كانون الأول ١٩٧٣، حضرها مندوبون من ثلاث عشرة دولة عربية، وقد قدمت إلى الحلقة عروض وتقارير عن واقع الترجمة في البلدان العربية، وبعد مناقشتها اتخذت توصيات دقيقة وشاملة ترمي إلى النهوض بحركة الترجمة، ورسم السبل المؤدية لذلك.

٣- إن أعمالاً عديدة تولت شأنها المنظمة العربية رفدت الترجمة، بصورة غير مباشرة، ومن هذه الأعمال الإنجازات التي حققها مكتب تنسيق التعريب بالرباط التابع لها، إذ إنه قام بإعداد أربعة وثلاثين معجماً للتعليم العام، والعالي، والتقني، والمهني، منسقاً ما توفر من مصطلحات في المجامع اللغوية، ومستأنساً بالمصطلحات المتداولة وباللغات الأجنبية، وقد أقرت مؤتمرات التعريب الدورية الخامسة التي انعقدت حتى الآن، والتي تتمثل فيها الدول العربية جميعاً هذه المعاجم التي تضم نحواً من ثلاثمئة ألف مصطلح، كما قامت المنظمة بالمساعي والإجراءات التي آلت إلى صياغة «الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف» التي وقعها حتى الآن أربع عشرة دولة عربية، وتشمل الحماية بموجب هذه الاتفاقية الكتب المترجمة إلى اللغة العربية إذا كانت الترجمة قد تمت بموافقة المؤلف الأصلي.

٤- بعد دراسات معمقة قامت بها المنظمة بدءاً من عام ١٩٨١ عن موضوع الترجمة، وما يمكن أن تسديه من عون للنهوض بها، اختارت أن تواجه الموضوع من ثلاثة جوانب[٣٩]:-

- جانب التنسيق والتخطيط: تمثّل عملها في وضع «الخطة القومية للترجمة».

- جانب تكوين المترجمين: تمثّل جهدها في وضع مشروع «المعهد العربي العالي للترجمة ومتابعة إنشائه.

- جانب إنتاج الترجمات: تمثّل سعيها في وضع مشروع «المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر» ومتابعة إنشائه.

- **الخطة القومية للترجمة:**

دعت هذه الخطة التي وافق عليها المجلس التنفيذي للمنظمة عام ١٩٨٢، الدول العربية إلى الأخذ بما يلي:-

١- دعـم مؤسسـات الترجمـة والنشـر الحكومية لديها ومساندة دور النشر الخاصة، وتشجيعها وإحداث مؤسسات للترجمة والنشر أو التشجيع على إحداثها في الأقطار التي لا تتوافـر فيها أو التي ليس فيها عدد كاف من المؤسسات.

٢- رسـم خطـة للترجمـة علـى نطاق القطر، وفق الاحتياجات القائمة والإمكانات المتوافرة، وإصدار التشريعات اللازمة لتنظيم حركة الترجمة والرقي بها.

٣- إقامـة الاتصال والتعاون مع الأجهزة والمؤسسـات المماثلـة في الأقطـار العربية الأخرى، ومع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومنظمة اليونسكو، والهيئات الدولية والأجنبية ذات العلاقة.

كمـا دعتها إلى الاهتمام الجاد بقضايا الترجمـة المهمـة مثـل: اختيـار الكتب للترجمة، والمستوى الفنـي للترجمة، وتكوين المترجمين وتدريبهم، وإنشاء جمعية أو اتحاد للمترجمين، والعمل على تيسير تداول الكتاب المترجـم، وتوزيعه خدمة للقـارئ.. أما دور المنظمة فهو يشمل أمـوراً عديدة: كالتوثيق، والإعلام، والإرشاد، ورصد واقع الترجمة في البلدان العربية، وإصدار الأدلة التي تساعد علـى التعريـف والإفادة كدليـل المترجمين، ومؤسسات الترجمة والنشر..الخ..

والآن.. بعـد مرور أكثر مـن ستة أعوام علـى وضع الخطـة القوميـة للترجمة لابد من التأكيد على تحقيـق ما يمكن أن نسميه «استراتيجيـة عربيـة للترجمـة»، من خلال هيئة تضم اختصاصيين في مختلف المجالات العلميـة والأدبية، وفي لغات وثقافات مختلفة بحيث تتمثل فيها مختلف فروع العلم والمعرفة ومختلـف اللغات أيضـاً، فيقوم كل في مجال اختصاصـه بوضع قائمة بالمؤلفات التي يرى أن من الضـروري ترجمتها إلى العربية، ومن مجموع هـذه الاقتراحات تتشكل استراتيجية متكاملة للترجمة (التعريـب) والشيء نفسه يمكن أن يتم على صعيد (التعجيم)[٣٠].

إن الحاجات الثقافية للمجتمع العربي[٣١] بتفرعاتهـا المختلفة يجـب أن تكون الأساس الذي ينبغـي الانطلاق منـه، وهناك تصور مضـاد أن علينا قبل أي شيء آخر، أن نترجم إلى العربية تلك المؤلفات التي تسمى «أمهات الكتـب». ومع أنه لا يوجد تحديد دقيق لهذا المفهوم، فإن الكثيرين يعنون به تلك المؤلفات الفكريـة والأدبيـة والأوروبيـة، التي يمكن وصفها بالكلاسيكية، بدءاً بكتابات أفلاطون وسقراط وهومير وأسخيلوس، مروراً بمؤلفات مونتسكيـة وروسو وفولتير وشكسبير، وانتهاءً بأعمـال كنط وهيجل وماركس ونيتشه..الخ. ونـادراً ما يوسع مفهوم «أمهات الكتب» هذا، ليشغل أعمال فلاسفة وأدباء القرن العشرين. ونظـراً لأن هذا النـوع مـن المؤلفات يمثل مصادر أساسية، يرجع إليها الباحثون كثيراً، فإننا نجد أيضاً أنه من الضروري ترجمتها إلى

العربية، وإذا كان لنا اعتراض في هذا المجال، فهو ينصب على الفكرة الداعية إلى إعطاء تعريب تلك الأعمال أولوية مطلقة، وإرجاء استيعاب ما هو حديث ومعاصر من علم وفكر وأدب، بحجة أنه ليس باستطاعتنا أن نستوعب الحديث والمعاصر، قبل أن نستوعب القديم والكلاسيكي. خلافاً لرأي القائلين بأولوية تعريب «أمهات الكتب» نرى أنه لا يجوز تحديد أولويات الترجمة بصورة قبلية مسبقة، بل ينبغي أن تحدد تلك الأولويات انطلاقاً من حاجات المجتمع العربي في المرحلة التاريخية المعاصرة. فالخيار غير قائم، في رأينا، بين «أمهات الكتب» والمؤلفات الحديثة، لأننا لا نستطيع، ولا يجوز لنا أن نرجئ استيعاب ما هو حديث ومعاصر من علم وفكر وأدب إلى أن نفرغ من استيعاب ما هو كلاسيكي، فلو فعلنا ذلك لانعكس سلبياً على تطورنا الثقافي والاجتماعي [٣٢].

ونقول الشيء نفسه عن الفكر البيئوي (الأيكولوجي) المعاصر، فقد حلت بالعديد من أقطار العالم العربي كارثة بيئوية، نتيجة للتعامل اللامسؤول بل والإجرامي مع البيئة، الأمر الذي ولد تصحراً يتهدد ملايين الناس بالمجاعة، ناهيك عن العواقب الخطيرة لتلوث الماء والهواء والتربة، ولكن تلك الكارثة البيئوية الكبيرة لم تترافق مع ظهور وعي بيئوي متطور، وبالتالي ظهور حركة بيئوية تقف في وجه هذا الدمار البيئوي الفظيع،

أما في أوروبا فقد عرف المشهد الفكري في الأعوام العشرة الأخيرة قفزة ضخمة على صعيد الفكر البيئوي، بحيث تحول هذا الفكر إلى أبرز تطور ثقافي شهدته أوروبا منذ الحرب العالمية الثانية ثم كان لهذا الانعطاف انعكاساته السياسية، المتمثلة بالدرجة الأولى في ظهور أحزاب البيئة، الأمر الذي غيّر المشهد السياسي الأوربي برمته. ترى أليس من مصلحة المجتمع العربي أن يستوعب الفكر الأيكولوجي الأوروبي من خلال الترجمة من قبل أن يفرغ من ترجمة «أمهات الكتب» [٣٣].

وإذا صحّ أن الترجمة لا تمارس الدور المرجو منها والمعول عليها إلا إذا كانت جيدة (وهذه مقولة صحيحة بلا أدنى شك)، فما هي الترجمة الجيدة؟ وما هو المعيار، أو ما هي معايير جودة الترجمة؟-إن الترجمة الجيدة، في رأينا ورأي كل علماء الترجمة الجيدة، هي تلك التي تتعادل أو تتكافئ مع الأصل من ناحيتي الشكل والمحتوى، وتتماثل معه بالتالي من حيث التأثير والفاعلية، وبعبارة أخرى، إن التعادل الشكلي والمضموني، أو المضموني والشكلي، هو المعيار الذي نقيم به الترجمة، وليس هناك معيار آخر. إلا أنه لا بد هنا من التمييز بين نوعين من النصوص: نصوص علمية، أبرز ما فيها هو المحتوى أو المضمون، ونصوص أدبية أو فنية، أبرز ما فيها هو الشكل أو الأسلوب، بالنسبة للنوع الأول فإن

الترجمة الجيدة هي التي تتصف بالدقة في أداء المضمون، أما بالنسبة للنوع الثاني فالترجمة الجيدة هي التي تقترب من الأصل على الصعيد الأسلوبي- الجمالي، وتتعادل معه جمالياً أو فنياً.

للوهلة الأولى يبدو مطلب «التعادل» في شكليه، المضموني بالنسبة للنصوص العلمية، والأسلوبي بالنسبة للنصوص الأدبية، سهل التحقيق. أما في الممارسة العملية فإن تحقيقه من أصعب الأمور وأعسرها. لماذا؟- لأننا في الترجمة أمام نظامين لغويين، مهما اقتربا من بعضهما البعض، فإنهما يظلان مختلفين كل الاختلاف، وعلى كافة المستويات: المورفولوجية والفونولوجية والسيمانتيكية، (النحوية والصوتية والدلالية)، وهو اختلاف يعكس اختلافاً أعمق بين مجتمعين وثقافتين وتاريخين. لذا يظل التحقيق «التعادل» في الترجمة مسألة نسبية حتى على المستوى المعجمي البسيط أي على صعيد المفردة والتركيب اللغوي، فما بالك بإمكانية تحقيقه على مستوى الوحدات اللغوية والنصية الأكبر(٢٤).

المصادر والمراجع

١- انظر: أنطون مقدسي- الترجمة والثقافة.. عناصر من أجل سياسة ثقافية عربية- مجلة الموقف الأدبي- عدد خاص بقضية الترجمة الأدبية- اتحاد الكتّاب العرب - دمشق- العدد٢٠٢-٢٠٣ شباط (فبراير) وآذار(مارس) ١٩٨٨- السنة١٧ ص١٥.

٢- انظر أنطون مقدسي- الترجمة والثقافة- مصدر سابق- ص١٦.

٣- انظر تيسير شيخ الأرض- كتاب «مشكلة العمل» منشورات وزارة التربية دمشق ١٩٦٧- الطبعة الأولى-ص٣٦- اعتماداً على كتاب بول فولكيه /Paul Foulquieh/ العمل «L'Action» الصادر في باريس سنة ١٩٦٥.

٤- انظر عمانوئيل مونييه- الشخصانية- دار بيروت- بيروت ١٩٥٦ (ترجمة تيسير شيخ الأرض) ص٥٦-٥٨.

٥- المصدر السابق ص١٣١-١٣٢.

٦- انظر أنطون مقدسي- الترجمة والثقافة- مصدر سابق- ص٢٠.

٧- انظر تيسير شيخ الأرض- دراسة بعنوان «الترجمة والتواصل»، مجلة الموقف الأدبي- عدد خاص بقضية الترجمة الأدبية- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- العدد ٢٠٢-٢٠٣ شباط (فبراير) وآذار (مارس) ١٩٨٨- السنة ١٧-ص٤٥-٤٦.

٨- انظر أبو حيان التوحيدي- المقابسات- المقابسة ٦٣- ص٢٥٨- طبعة السندوبي المكتبة التجارية الكبرى- ١٩٢٩.

٩- انظر تيسر شيخ الأرض - الترجمة والتواصل- مصدر سابق- ص٥١.

١٠- دكتور في فقه اللغة التاريخي والمقارن (نظرية الترجمة)، باحث، مترجم. له عدة مؤلفات، وعدة كتب مترجمة عن الروسية.

١١- فقرة منقولة من دراسة الدكتور أسعد الحكيم المنشورة بعنوان« حقيقة الترجمة» في مجلة الموقف الأدبي- مصدر مذكور- ص٥٤-٥٥.

١٢- انظر أنطون مقدسي- الترجمة والثقافة- مصدر سابق- ص٢٣.

١٣- انظر الدكتور أسعد حكيم- علم الترجمة النظري- ص٤٥.

١٤- المصدر السابق- ص٤٩.

١٥- المصدر السابق- ص٥٠.

١٦- المصدر السابق- ص٥١.

١٧- انظر الدكتور ميشال زكريا- الألسنية- بيروت- عام ١٩٨٠- ص١٠١- ١٠٢.

١٨- انظر د. عبده عبود- مرة أخرى لم الترجمة- جريدة تشرين- دمشق- العدد ٣٨٥٦ تاريخ ٢٢/ أبريل- نيسان- ١٩٨٨- ص٧.

١٩- لعبت الترجمة والعلمية دوراً بارزاً في مرحلة (ضحى الإسلام) بينما لم تلعب الترجمة الأدبية آنذاك دوراً يذكر. خلافاً لما حدث في مرحلة النهضة العربية الحديثة حيث انصب قسم كبير من الجهود الترجمية على الأدب.

٢٠- انظر د. عبده عبود- مرة أخرى لم الترجمة- مصدر مذكور.

٢١- انظر -آلام فرتر- «لغوته»- طبعة بيروت -١٩٨٠- ص٩.

٢٢- انظر د. عبده عبود -مرة أخرى لم الترجمة- مصدر مذكور.

٢٣- انظر مجلة الدوحة- قطر «عدد يناير/ كانون الثاني-١٩٨٤»- نص المقال الذي كتبه أحمد حسن الزيات في «الرسالة» القاهرية عام ١٩٤٥- زاوية «أوراق خضراء» من مجلة الدوحة- ص١٢٨-١٢٩.

٢٤- انظر شحادة الخوري -الترجمة والنهضة العربية المعاصرة- مجلة الموقف الأدبي- عدد خاص بقضية الترجمة الأدبية- مصدر مذكور- ص٦٥-٦٦.

٢٥- إحصاء ببليوغرافي قامت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عمن ترجم في الوطن العربي بين عامي ١٩٧٠-١٩٨٠.

٢٦- انظر شحادة الخوري -الترجمة والنهضة العربية المعاصرة- مصدر مذكور ص٦٧.

٢٧- انظر شحادة الخوري- الترجمة والنهضة العربية المعاصرة- مصدر مذكور- ص٦٨.

٢٨- المصدر السابق- ص٦٩.

٢٩- المصدر السابق- ص٧٠.

٣٠- انظر د. عبده عبود- نحو استراتيجية عربية للترجمة- جريدة تشرين- دمشق- العدد /٣٨٥٧/- تاريخ ٢٣ أبريل- نيسان ١٩٨٧- ص٧.

٣١- يقصد هنا مفهوم الثقافة بمعناه الواسع لا بمعناه الضيق.

٣٢- انظر د. عبده عبود -نحو استراتيجية عربية للترجمة- مصدر مذكور.

٣٣- المصدر السابق.

٣٤- انظر د. عبده عبود- القضايا الأساسية لحركة الترجمة- جريدة تشرين- العدد /٣٨٥٦/ تاريخ ٢٥ أبريل -نيسان ١٩٨٧- ص٩.

الدراسات والبحوث

١٠٩

جماليّة الطباق ودلالاته في شعر أبي تمام

خير الدين محمود قبلاوي *

أخذ أبو تمام نفسه بثقافة واسعة، فاختلف إلى حلقات العلم والأدب، وحذق في النَّهل من الثقافة الفلسفية واللغوية والتاريخية، ذات المصادر المختلفة من عربية إسلامية وفارسية ويونانية بذكاء حادّ، حدا به استخدامه واسعاً في النهوض لاستيعاب الشعر الذي سبقه من قديم وحديث، يدفعه إلى ذلك مواهبه الأدبية، التي طفقت تتنبّه في حنايا نفسه، وتلحّ على ذهنه، وتنساب على لسانه قولاً بديعاً، أبدعته قريحة أصلية، وصاغته ثقافة وسيعة، جعلت أهل الفلسفة والمعاني يعجبون به ويقولون: إنه عالم[1].

---

* باحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

بفقـد وعـي إلى جانـب هـذه الثقافة وعياً دقيقاً الشعرَ العربيَّ صيغته وتراكيبه وحقيقته ومجازه، وألفاظه اللغوية وإيحاءاته، وتعبيراته وصـوره، ودليل ذلك حماسته التي كان «أشعر فيها من شعره».

لكنه لم يغرف من ذلك الشعر غرفاً، وإنما كان يتناوله تناول الحائك لخيوطه، والنحّات لتمثاله، والفنّان لرقشه ونقشه، يخرج المادة الأولية إخراجاً فنياً جديداً، مستنداً في ذلك على فكره الدقيق، وخياله الرحيب، وحسّه الرهيف، وصياغته الفنية الخاصة.

حدّد مذهبه الفنيّ حين اختار مسلم بن الوليد أستاذاً لصنعته، بدافع ذوقه الحضريّ، وغرامه بالزينة الموظّفة توظيفاً معنوياً، وحبّه للبديع الطريف المستخرَج استخراجاً بجهده وكدّه، يروي ابـن المعتزّ عن محمد بن قدامة أنه قال: «دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يُرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه، ثـم رفع رأسه إليّ وسلّم عليّ، فقلت له: يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً وتدمن الدرس فما أصبرك عليها! فقال: والله ما لي إلف غيرها ولا لذّة سواها، وإني لخليق إذ أتفقدها أن أحسن، وإذا بحزمتين: واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله، وهو منهمك ينظر فيها ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذي أرى عنايتك به أوكد من غيره؟ قال: أما التي عن يميني فاللات، وأما التي عن يساري فالعزّى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني، وعن يساره شعر أبي نواس[٢]. وقد بذّ أستاذه فأسس مذهباً في صياغة الشعر وصنعه قوامه البديع كما أفاد بذلك ابن المعتز بقوله: «قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدّمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون: البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ، ولكنه كثر في أشعارهم، فعُرف في زمانهم حتى سُمّي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعد شغف به حتى غلب عليه، وفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض...»[٣].

فقد عرف العرب قبل العصر العباسي كلّ الخصائص الفنيّة والأساليب البديعية التي تخلع على الشعر الجمالَ والإبداع، يستخدمها الشاعر بحسّه الفطري، وعلى غير علم بها، لكنّ أوّل مَنْ جعله همّه في صناعة الشعر هو أبو تمام، فعاش لهذا المذهب ينمّيه حتى بلغ الغاية منه، وجعله مذهباً في الشعر وطريقة في الصياغة.

ويمكن أن نفهم من كلمة «البديع» معنى الطريف المستظرف الذي لم تجرِ العادة بمثله،



فإذا ما تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع بديع فقد حاز قصب السبق(٤).

ففي اللسان: «بدع الشيء بَدعاً وابتدعه: أنشأه وبدأه.... والبديع والبدع: الشيء يكون أوّلاً وفي التنزيل: «قُلْ ما كُنْتُ بِدْعاً مِنَ الرُّسُل(٥)، أي ما كنت أول من أرسل،... وفلان بدع في هذاالأمر أي أولٌ لم يسبقه أحد... والبديع: المُحْدَث العجيب(٦)...

وبذلك نرى أن الكلمة لا تعطي معنى الزخرفة والتنميق، أو الزينة والتصنيع، وإنما هي اكتسبت هذه السمات الفنية مما اكتست به حياة الشعراء العامة وصنعتهم، واتصفت به حياتهم من ترف ونعيم، وزخارف بديعة تشيع في حياتهم ابتداء، وفي فنونهم، فهذه المساجد والقصور قد أفعمت بفنّ النقش والرقش والمنمنمات والفسيفساء الدقيقة في صُنعها، الرائعة في توزّعها، ودع عنك الكتب والقصص المنمقة المصوّرة، واسمع إلى وصف للباس الشعراء أنفسهم يقول الجاحظ: «كانت الشعراء تلبَس الوشي والمقطّعات والأردية السود وكلّ ثوب مشهّر»(٧).

فلم يكن الشعراء في منأى عن جوّ الزينة وبديعها، فهو ذوق العصر الذي تلمسه في كلّ ناحية من نواحي الحياة فيها، وكفى أن ترى معي هذا القصر المكتظ بالستائر، والسجاجيد البديعة التي تزين الجدران فيها، وهذه النقوش التي تزدان بها النوافذ والسقوف والأبواب، وتلك الغرف التي تزهو بالأثاث النفيس والفرش المصفوفة والزرابي المبثوثة، لتدرك المدى الرحيب الذي انتشر فيه الفن الموشّى.

انعكس كلّ ذلك على صناعة الشعر الذي أصبح زخرفاً خالصاً، وأكثر ما تجلّى في شعر أبي تمام بـل في كلّ بيت من أبيات قصائده، كأنما غـدا البيت وحدة نقش وزخرفة في مجموع لوحة فنية هي غاية التنميق والتألّق والترصيع تحاكي الثوب الذي يرتديه، والبيت الذي يحبّ وشيه وزينته.

وكان أبو تمـام يستخدم في صنعته ألوان البديـع المختلفـة التي اصطلـح البلاغيّون على تسميتها بالمحسنـات البديعية اللفظية والمعنوية كالطباق والجناس وغيرهما.

ومـن البديهي أن أبا تمـام لم يترك شعره لصياغة لفظيـة قوامها الزخـرف المحض فحسـب، إنما هو زخـرف في الظاهر وبُعْدٌ فكـريٌّ في الباطن، قد أودعـه دقائق عقله وروائع فكره. فلـم يقتصر البديع عنده على الوظيفـة اللفظية، التي لا يمكـن أن ترقى بفنّه، فتجعلـه هذا العَلَم الشامخ في مذهبه، وإنما أتمّ لصناعته إحكامها وإتقانها، وجعل من تمام فنّـه أن لها وظيفة معنوية ونفسية، تتكامـل في عملها مـع الوظيفـة اللفظية، فكلاهما وجه لفنٍّ راقٍ يقدّم لنا الفنّ البديع والإحساس الحيّ، والمعنـى الخالد، فيكون للبديـع بـكل أنواعـه القدرة علـى الكشف والإثراء، وتفجير بُعد تلـو بُعد من الدلالات التي ترتبطُ بالتكامل والانسجام مع الفاعلية المعنويـة والفاعليـة الفنيـة، ولا يكون هذا الاتساق وليـد تلقائية أو انسيـاب إبداعي،

وإنمـا يحتـاج إلى كبـير عنايـة وكثير جهد ورعاية، وهناك قول يزعـم أن أثر الدم كان يظهـر في عيني أبي تمام من شـدّة التفكير وكثرة التدوير عند كتابة الشعر[٨].

وهذا يوضح مدى الشدة التي كان يعانيها أبو تمـام في صياغتـه للوقوع علـى المعنى المستنبَـط والتركيب الموفَّـق الموشّى بلمسات الثقافة والفلسفـة، وهذا ما جناه من الرقيّ الحضاريّ واستوعبه في شعره.

فتعمّق بفنّه، وبحث في لغته، وجرّب حتى ابتكر، ليبهج الحسّ بالخيال النادر الطريف، ويبهج العقـل بما تسرّب إليه من عمق الفكر وبُعد التصوّر، متكئـاً في هذا التعمّق، وذاك الاستيعاب على نفسه، كما يروي الصولي عن إسحاق الموصليّ الذي سمع أبا تمام ينشد بعض أشعاره فقال له: «إنك تتكئ على نفسك»[٩].

كلّ هـذا أكسـب شعره ذلـك «الغموض الفنـيّ»[١٠]، الذي يمنـح العمل الفني ظلالاً وجمالاً، فيه اختراع وإبـداع، لكن الآمدي لم يرتض هذا الغموض، وعدّه صعوبة وعسراً فقـال عنه: إنه «ينسـب إلى غموض المعاني، ودقتهـا، وكـثرة ما يـورده مّما يحتـاج إلى استنباط وشرح واستخراج»[١١].

وليسـت كل هذه العملية المرهقة لمجرد تحسين الـكلام وتزيينه أو استيفـاء أحكام البديع بفنونه المتعددة، وإنما هي جزء أصيل من مقتضى تكوين العمل الفني وإبداعه.

ويـنـدرج الطبـاق تحـت هـذا الكلام،

فليس هو زينة خالصة تعيد ما في التراث أو الذاكرة، وإنما هو عملية فنية تصوغها ثقافة، ويبدعها تصوُّر ذو أبعاد فكرية عميقة، وذو آفاق تصويرية بديعية، فكيف استطاع أبو تمام أن يجعل من الطباق فلسفة للحياة والأحياء والأشياء؟ وما مدى العلاقة التي تربط بينه وبين هذه الفلسفة الفنية الطريفة؟ وكيف استطاع أن يستوعب بشكل شيّق التفكير الثقافي والتفكير الفنيّ منهما صنيعاً بديعاً اسمه الطباق؟.

ولا أدري هل من المبالغة أن أقرّر أنه تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد أبي تمام من الطباق، الذي كان همّاً فنياً لديه، وفكراً مجنّحاً يمدُّ أثره على الأشياء كلّها. فيجعلها أشياء جديدة لم تُصادف في الواقع المشاهد، ولا في الخيال الخالد في شعر الشعراء أو نثر الكتّاب أو عمارة الفنانين أو أخلاد الحالمين.

إنّ الطباق وليد تفكير عميق، واتصال شديد بين جوانب الحياة ونظر بصير يرى في الأشياء ما لا تراه عين، ولا يبصره لبّ، إنه فكرٌ مستخرَج من صلب الحياة وتجاربها، ورؤية مستمدة من معاناة الدنيا ومتغيراتها.

فليس هو تلاعباً بالألفاظ وعبثاً بها، أو ترتيبها على نحو لا يجدي نفعاً، ولا يضفي رونقاً وروعة على اللفظ والمعنى، فيجمع بينهما جمعاً لا طائل وراءه، وليس هو طباق ساذج بسيط لا يرى في الأشياء إلا ظواهرها، يضرب صفحاً عن آفاقها ويعرض عن إشراقاتها وإيحاءاتها.

وإنما هو الجمال في الفكر والفلسفة، كما هو الجمال في الفنّ والصنعة، فليس ما أتى به أبو تمام صعوبة والتواء كما زعم بعض الفقهاء القدامى من أمثال الآمدي الذي يقول: ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج».

لا يمكن أن نعدَّ هذه الجمالية في الصنعة غموضاً والتواءً، وصعوبة وعسراً! إن كان هناك غموض فهو سحر الفنّ وجودته، وسمو التعبير ورفعته، ورقي الفكر ووجهته الجديدة في التعامل مع الشعر، إنّها إذاً مسألة توجّه وإبداع جديد في صياغة الشعر، تجعل بين الفنّ والفكر وشيجة عمادها اللغة المستخدمة استخداماً جديداً يجمع بين المعنى المعجمي والدلالة الناشئة من السياق الشعوري والسياق الفكري للموقف الذي يعبّر عنه الشاعر ويريد أن يمنحه أبعاداً وصفات جديدة ليست له ولا فيه وإنما هي في هذا الموقف كما هي في غيره.

إنها فلسفة جديدة في التعامل مع الطباق ولغته، مخالفة لما قبلها وقاصر عنها ما بعدها، وتغنيك قراءة هذه الأبيات لأبي تمام عن هذا التنظير[١٢].

غَدَتْ تستجيرُ خوفَ نوى غَدِ
وعادَ قَتاداً عندها كلُّ مرقَدِ
وأنقذَها من غَمْرةِ الموتِ أنّهُ
صُدودُ فراقٍ لا صُدودُ تعمُّدِ

هي البَدرُ يُغْنيها تَوَدّدُ وجهِها
إلى كلِّ مَنْ لاقتْ وإنْ لم تَودَّدِ

إن الطباق هنا عميق الدلالة لما يجلوه من حضور جماليّ بديع، يعبق بالذوق المترف، ويكشف عن متعة جمالية غير معهودة ولا مألوفة، إنها متعة الفلسفة للجمال، تبدع حياة تنسجم في تضاد طريف، واتساق غريب، حيث وجه الحبيبة السّاحر الجميل جمالاً لا مثيل له، لأنه يثير حالة شعورية غاية في الرقة والأناقة والنعومة والوداعة والترف، وكأني به غير موجود في الحياة إلا أنها يد الفنان أبدعته، وصاغت ملامحه البديعة بهذا الفنّ السامي والتعبير الراقي «الطباق».

إنّه هنا جمالية جديدة، تظهر الجمال وأثره، وإن لم يشأ الجمال نفسه البروز والظهور، وأنّى له ذلك، وقد ازداد بهاءً حين تمنّع وأبى، وانتشر في مساحة واسعة من الشعور، والعقل حين تعزّز.

فليس الطباق عند أبي تمام، زخرفة فارغة، أو زينة خالصة إنما هو جهد وفنّ، وصياغة عقلية تعي ما تصنع وتصوغ وتعرف ماذا تريد، فلا يستخدم الطباق استخداماً سطحياً مبتذلاً، أو استخداماً بسيطاً فيكون جميلاً في ظاهره، قبيحاً في باطنه، وإنما يستخدمه استخداماً معقّداً يجمع بين إحساسه وفكره، ويكشف عن دخيلته وأعماق نفسه، كما يكشف عن حقائق الحياة في أعماق المواقف، وسراديب النفوس، فيحقق للنظر متعة بالتعبير المزخرف، ويحقّق للفكر يقظته بالتعبير المفلسف، حتى لا تكاد تُفرّق بين فلسفة وزخرفة، ولا بين أناقة ومعرفة.

إنّه قد نهض بمهمة شاقة شيّقة، وفّقت بين متناقضات الأشياء، وطابقت بين أطراف الحياة، نهلت من هنا وهناك فاستوعبت وتمثّلت فأبدعت.

انظر إليه كيف يحّول التاريخ إلى فنّ بصياغته الساحرة، فيقول في أبياته المشهورة:[١٣].

ما ربعُ ميّةَ معموراً يطيفُ به
غيلانُ أبهى ربىً من رَبْعها الخَربِ
ولا الخدودُ وقد أُدمينَ من خَجَلٍ
أشهى إلى ناظرٍ من خَدِّها التَّرِبِ
سَماجةٌ غنيتْ منّا العيونُ بها
عن كلِّ حُسْنٍ بدا أو منظرٍ عجبِ
وحسنُ منقلَبٍ تبدو عواقبُهُ
جاءتْ بشاشتُهُ عن سوءِ منقلبِ

إنّ هناك تفاعلاً حيّاً عجيباً بين عناصر قديمة وبين موقف الشاعر الحاضر، ممّا أكسب التعبير روعة فنية، تتكئ في ظهورها على الطباق البديع، الذي يحوّل معطيات الحرب إلى مكوّنات جمالية متناقضة، تُبرز الجمال في صورة غريبة ما عهدناها قطّ من شاعر، أو أديب، وينبع هذا التناقض بشكل عميق من واقعين: **هما واقع عمورية وما آلت إليه بعدما أصابها الدمار وأكلتها النيران حتى غدت خربة موحشة لا أنيس فيها ولا**

طريد، وواقـع ماضٍ يستحضـر صورة ديار ميّة محبوبة الشاعـر ذي الرُّمّة التي عمرت وازدهـرت بحبّها، وتغنّـت بلقائها وتجمّلت بجمالها.

وكما يبدو جليّاً همـا واقعان متناقضان زماناً ومكاناً وهيئـة وصفة، الأول منهما ذو أبعاد مأساوية ضمن إطـار الصورة المعزولة عن الموقف، والثانية منهما ذو آفاق جمالية.

لكن الموقف يختلف كليّة في إطار السياق الكلـيّ للتجربـة الشعريـة بوصفهـا وحدة متكاملة، لأن الصورة دون هذا السياق وجود مسطّح مبتور عن مجموع علاقاته، ولا أهمية له عند ذلك.

وإنمـا ينبغـي أن نرى هـذا الطباق بين هذيـن الواقعين مـن خلال التصـوّر الكلّي للموقف الشعري، عندئذ سنرى أن السماجة والقباحـة التـي تبصرها العـين في خراب عمورية ودمارها جمالاً أي جمال إنها جميلة ضمـن إطار المعرفـة الكلية للموقـف، إنها أجمـل من كلّ جميل ضمن الأبعاد التاريخية والعقدية للمعركة.

وبمقابل ذلك سـنرى ربع صاحب ميّة ذا جمـال مستنكَر مستهجَـن، لا قيمة له أمام جمال النصر والعزة.

كلّ هذه الفاعلية البديعة قام بها الطباق، حين حـوّل الفكر إلى قيمـة جمالية، وحين طابق بـين الحاضر والماضي، وحين مزج بين العناصر القديمة من أدب وفنّ، وبين عناصر الحاضر من فكر ودين، فأيّ روعة لاءمت بين هذه العناصر كلّها، فأخرجت المواقف القاتمة في ألوان بديعية زاهية؟

فما أبدع هذا الفـنّ الذي أخرج الطباق من حال إلى حال، فسلك به سبيله، وارتقى به على قمة روعته زينة ودلالة، ومنحه ما ينبغي من عناية أهدت إليه كلّ فنون الوشي ودلالاته، فكان كما قال في وصف الربيع:(١٤).

غنّى الربيعُ بروضِـه فكأنّما
أهدى إليه الوشيَ من صَنْعاءِ

ولا بـدّ أن لـكلّ هذه الفنيـة في إخراج الطبـاق والعنايـة بـه من عوامـل ساعدت الشاعر في إتقان صنعته، والارتقاء بها ارتقاء لا مثيـل له عند شاعر على ما أظنّ، فما هي هذه الأصبـاغ السحرية التي مدّت يدها إلى فنّ الشاعـر فأبدعته، وما هي العوامل التي جعلت من الطبـاق خصوصاً والبديع عموماً همّاً يقصـده، وفنّاً يغـيّر في أعماق الأشياء والأحياء، فـإذا هي ضرب جديد من الأشياء لا نعرفه، وطراز طريف لم نعهده.

أوّلاً وقبـل أن نخوض البحـث في هذه العوامـل أو تلـك، لا بدّ مـن أن نثبت أن أبا تمام كان واعياً تماماً لهذه العملية الإبداعية، ويستخدمهـا في تعبـيره، وفي تفكيره قاصداً متعمـداً، ولا شكّ أن خـير الأدلة الاعتراف، فهو يقول في قصيدته التي يمدح فيها أحمد بن أبي دواد:(١٥).

قد غَرسْتُم غرسَ المودّة والشَّحْـ
ـناءِ في قلب كلّ قارٍ وبادِ
أبغضوا عزَّكم وودّوا نداكم
فقروكم من بُغضةٍ ووداد
لا عدمتُم غريبَ مجدٍ ربقتم
في عُراه «نوافر الأضداد»

يقول المزروقيّ في التعليق على ذلك: «هذا دعاء لهم، وربقتم: شددتم ويعني بـ«نوافر الأضداد» ما قاله في البيت الأول: «فقروكم من بغضة ووداد»، يريد ما في قلوب الناس من الحسد لشرفهم وارتفاع منزلتهم، ومن الحبّ والودّ لجهودهم وإفضالهم»[١٦].

إنّه نبع غريب العلاقات، جديد الترابطات، طريف التداعيات، يعزف فيه أبو تمام بصورة لم نألفها في تطلّعنا اليومي إلى الأشياء كما لم نعهدها في تراثنا الشعري الهائل قبله، ولا بعده!!.

إنه يقصد إلى ذلك، حين يربط هذا المجد الغريب بنوافر الأضداد، إننا بحاجة أمام هذا المجد أن نعيد قراءة الأبيات مرات ومرات حتى يستقيم في أذهاننا المعنى المتناقض تناقضاً، ينسرب في أعماق الموقف، ويتّحد به ليشكّل تناقضاً من نوع فريد.

ومن الشيق أن أبا تمام يدرك هذا الفاعلية الغريبة التي تتبلوّر في فعل خلّاق، وتستثير حقلاً من الانفعالات والدلالات في وضع فكريّ جديد، يُحدث في المعاني والأشياء هزّة، وتضعها تحت ضوء فكريّ جديد يتفاعل كلّه لإخراج المعنى بشكله المطلوب، فأبوا تمام إذاً على وعي كامل بهذه النوافر المتكاملة في إبراز المواقف بشكل صعب أن يطمح إليه شاعر.

لماذا كان يقصدها؟ وما العوامل التي دفعته إلى هذا التفكير الذي يشكّل محرقاً أساسياً تنبع منه الدراسة وإليه تعود؟.

أولاً: تعمّقه في علم الكلام والفلسفة مما أكسبه فلسفة خاصة طبعت فكره بالقدرة على التوليد والاستنباط، والاختراع والابتكار، وأوقفه عند قضية التضاد التي درسها أهل المنطق وبحثوا أبعادها، ووقفوا طويلاً عندها، فوقف معهم واستخرج منها ما لا يحصى من البدائع المعنوية الجديدة، فأحسن وأجاد بدليل هذه الصورة البديعة التي يشكّل التضاد عمادها، وأوتادها، فنرى فيها جمالاً لم نره من قبل على الرغم من أن هذه الصورة مستمدة من التراث الشعري القديم فيقول:[١٧]

رعتْه الفيافي بعدما كان حقبةً
رعاها، وماءُ الرّوض ينهلُّ ساكبُهُ
فأضحى الفلا قد جُدّ في بَرْيِ نحضه
وكان زماناً قبل ذاك يُلاعبُه

إنّه تعبير أضاف إلى المعنى القديم فلسفته، وإلى تجربة الإنسان البدوي بُعداً جديداً، يرتبط بفهم الشاعر للموقف القديم من خلال طريقته الحديثة التي تصوغ الأشياء صياغة جديدة، تعتمد على ثقافة فلسفية،

همّها الاختراع، وهاجسها الإبداع.

ثانياً: إنّ التضاد أصل مـن أصول رؤية أبي تمام للحياة، فهو يعدّه مظهراً أساسياً من مظاهر الحياة والأحياء، إذ يشكّل جزءاً حيوياً في حياته وتصوّراته الجمالية والفكرية، مما يمنحه فاعلية عميقة في التغلغل في إحساسه بالأشياء تغلغلاً متنامياً، وموازياً للأنساق الفكرية الناشئة من مجموع علاقات التضاد، فتبرز الأشياء بشكلها الجليّ الجميل، فتحفظ لها بأبعادها بل تزيدها ظهوراً وبياناً على حدّ قول أبي تمام:[18]

فلأذربيجانَ اختيالٌ بعدما
كانَتْ مُعرَّسَ نكبةٍ ونَكالِ

سمجَتْ ونبّهَنا على استمساجِها
ما حولَها من نَضرةٍ وجمالِ

وكذاك لم تُفرِط كآبةُ عاطلٍ
حتّى يجاورَها الزمانُ بحالِ

ثَمّة انسجام باهر في الصورة، مغاير لما نراه ونريده من الأشياء، فنحن نظهر الجمال بما يجاوره من قبح، لكن أبا تمام يفعل العكس تماماً إذا يظهر مدى القبح والسماجة التي آلت إليه أذربيجان بعد أن فتحها المعتصم وقتل بابك الخُرميّ فيها، وذلك بفضل ما يحوطها من جمال الطبيعة ونضرة خضرتها، وينسحب هذا البعد الفكري للطباق لدى أبي تمام على فنّه الإبداعي، فهو يردّ على مَنْ لامه لورود بيت غير حسن في قصيدة حسنة: «أتراك أعلم بهذا منّي؟ إنّما مَثَل هذا مثَل رَجل له بنون جماعة كلّهم أديب جميل متقدّم، فيهم واحد قبيح متخلّف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه ولا يشتهي أن يموت»[19].

ولا شكّ أنه يدرك موضوعه إدراكاً جمالياً متناقضاً، فيه فلسفة بعيدة الغور، بديعة القول، فلولا قبح هذا البيت لما ظهر جمال القصيدة كلّها.

ثالثاً: إعجاب أبي تمام بجهم بن صفوان الذي ذكره مرات عديدة في شعره، واقتناعه بفكرته التي تقوم على اعتماد التناقض في عمل الإنسان، وقد استخدم هذا الإعجاب استخداماً فنياً غريباً في بنائه الفني البديع للتضاد، فوصف الخمر بما لم يصفها أحد غيره فقال:[20]

خرقاءُ يلعب بالعقول حبابُها
كتلاعب الأفعال بالأسماء

وضعيفة فإذا أصابت فرصة
قتلت، كذلك قدرة الضعفاء

جهمية الأوصاف إلا أنّهم
قد لقّبوها جوهر الأشياء

يقول الخطيب التبريزي: «وهذا البيت مبني على ما قبله، وهو نحو من قوله: «خرقاء يلعب بالعقول حبابها» لأنه أخبر بالشيء وخلافه، والجهميّة طائفة من المتكلّمين، يُنسبون إلى رجل يقال له «جَهْم»، ومن اعتقادهم أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئاً، ويلزمونه العقوبة على ما يفعل، فتقع بذلك المناقضة والطائي من وصّاف الخمر،

فكأنه قد ذهب مذهب جهم لأنه جعل الخمر لا فعل لها، ثم يزعم أنها أسكرته وشوّقته، فيختلف خبراء عنها في الحال الواحدة... فيقول: رقت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضاً أو جوهراً وأن تسمى شيئاً، إلا أنها لفخامة شأنها لقبت بجوهر الأشياء»[٢١].

ويقول أبو تمام في موضع آخر يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف:[٢٢]

خفضت عنّي الدّهرَ بعد ملمّة
تركت لنابيه عليّ صريفا
عمريُّ عظم الدّين جهميّ النّدى
ينفي القويّ ويثبت التكليفا

«أي هو في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه، وفي وجوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان، لأنه ينفي أن تكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به، ومع ذلك يجعله مكلّفاً أي هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه»[٢٣].

رابعاً: لقد امتلأ عقل أبي تمام وتفكيره بنوافر الأضداد في كلّ أمور الحياة، فلم يكتف باستغلالها في شعره استغلالاً فنياً، وإنما استغلته هي أيضاً فأملت عليه طريقة في السلوك، فاتصلت بأخلاقه وتعمّقت في سلوكه تعمقاً غريباً يحمل التناقض الصريح والتنافر العجيب في شخصيته، فهو جواد معطاء تارة، وبخيل ضيق تارة أخرى، وهو متدين مسرف في تدنيه طوراً وملحد مسرف في إلحاده طوراً آخر، وهذا من عجيب ما تتصف به شخصية شاعر، فقد كان كما قال صاحب مروج الذهب: «ماجناً خليعاً في بعض أحواله، وربما أدّاه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجناً لا اعتقاداً.. وهو مع هذا يقول:[٢٤]

وأحقُّ الأقوام أن يقضيَ الدّيـ
ـن امرؤٌ كان للإله غريما

وهذا قول مباين لهذا الفعل»[٢٥].

خامساً: وليس الشاعر بمنأى عن عصره ولا بمعزل عن مؤثراته الفكرية، بل إن أبا تمام من الشعراء الذين أخذوا من معارف عصرهم أخذاً كثيراً وتمثيلها تمثُّلاً عقلياً دقيقاً، فليس إذاً من الغريب أن ينعكس التناقض في عصره على شخصيته وأخلاقه، فقد كان عصر أبي تمام وزمانه في القرن الثالث الهجريّ «أحسن الأزمان، وكان أسوأ الزمان، كان عصر الحكمة، وكان عصر الجهالة، كان عهد اليقين والإيمان، وكان عهد الحيرة والشكوك»[٢٦].

فلا بد أن الشاعر تشرّب بإحساسه الحيّ هذا التناقض فصار جزءاً من شخصية وطبيعته الفنية، وفلسفته للحياة.

الحواشي

١- الموازنة:١١
٢- طبقات الشعراء:٢٨٤
٣- البديع:١
٤- الدرة: ٣٣٢/١
٥- سورة الأحقاف:٩
٦- اللسان: بدع
٧- البيان والتبيين:١١٥/٢
٨- معاهد التنصيص:١٥/١
٩- أخبار أبي تمام:٢٢١
١٠- العصر العباسي:٢٣٩
١١- الموازنة:٢
١٢- ديوانه:٩٠
١٣- ديوانه:١٥،١٦
١٤- ديوانه:١٠
١٥- ديوانه:٧١
١٦- المرزوقي:١٣
١٧- ديوانه: ٤٤
١٨- ديوانه:٢٢٠
١٩- أخبار أبي تمام:١١٤
٢٠- ديوانه:١١
٢١- التبريزي:٣٠/١، ٣١
٢٢- ديوانه:١٨٤
٢٣- التبريزي:٢٨٧/٣
٢٤- ديوانه:٢٥٨
٢٥- المسعودي:٣٥١/٣
٢٦- ابن الرومي: العقاد:١٦

المصادر والمراجع

١- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر ١٩٧٢.
٢- ديوان أبي تمام: شرح وتعليق د.شاهين عطية، دار صعب بيروت
٣- البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.
٤- أخبار أبي تمام: إبراهيم الصولي.
٥- شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة.
٦- شرح ديوان أبي تمام: المرزوقي، نشر أحمد أمين عبد السلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
٧- طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق عبد الستار فرّاج، دار المعارف بمصر.
٨- الدرة اليتيمة: الثعالبي.
٩- مروج الذهب ومعادن الجوهر في التاريخ: المسعودي، المطبعة البهية المصرية، ١٣٤٦هـ.
١٠- لسان العرب: ابن منظور المصري، دار المعارف بمصر.
١١- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: عبد الرحيم العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب بيروت١٩٧٤.
١٢- العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر.
١٣- دراسات فنية في الأدب العربي: د.عبد الكريم اليافي، مطبعة دار الحياة،١٩٦٣.
١٤- جدلية الخفاء والتجلي: د.كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت.
١٥- ابن الرومي حياته من شعره: عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت.

١٢٠

النص الآخر الغائب

أحمد حسين حميدان *

رغم الجريان الذي يمارسه نهر الكلام العربي منذ ما قبل عكاظه الشعري بقي في أحشاء رمله وجوف عتمته نصاً آخر عطشاً إلى سُقيا الاكتشاف بقي بعد ابتعاد الحروف عن مدار كلماته وانكفاء الألوان عن تشكيل صوره المجهولة والمأخوذة بالغياب.

وإذا كانت الحركة قد دبت في أوصال مكنون هذا النهر وفي ماء أفعاله الناقصة وذلك إبّان ازدهار الدولة الإسلامية فإن الوهن والسكون تمكنا لاحقاً من إزاحة

* باحث سوري مقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة.

العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

هــذه الأفعــال عــن نصوصهــا إلى الغفوة والغيبوبــة. الأمر الــذي تسبب في دفع نص الحركــة نحو الغياب مرة جديدة كما تسبب في دفع نص الكلام إلى ذات المصير والمآل إلا أن ما ناله نص الفعل كان فيه الحصة الكبرى من هذه العطالة التي ما زالت مسيطرة عليه حتى اللحظة ومن دون انتهاء وهو ما سيدفع إلى التساؤل عن أسبــاب تمادي العطالة كل هذا الزمن في هذا النص القائم أساساً على القــول المعرفي وعلــى الفعل المُنجــز إنجازاً محسوساً...

كما سيدفــع إلى التســاؤل إنْ كان سَكْنَ الغيــاب للمفاصل الحركية في هــذا النص يشبه سَكْن الغياب لمفاصل ذلك النص الآخر الــذي تنام فيــه الكلمــات علــى ملامحها المجهولة ورغــم كل ما تثيره يقظتها في عمل وصــدر القارئ عنــد كل اكتشاف جديد من صــور ذاتها اللامتناهية يبقى منجزها ماثلاً عند حدود بياض الورق.. فهل ثمة ما يتميز به نص الفعل عــن نص الكلام خصوصاً أن كليهما مستسلمان لضجعــة الغياب.. ماكنه كل منهما.. وماكنــه النص ذاته بصفة عامة باعتباره حامل المنجز الإبداعي ومساحته في التشكل والتكوين أيضاً؟.

• النص.. الماهية والتكوين..

لقد مــرّت المعرفــة الإنسانيــة بمراحل متعددة كان مــن نتاجها ذلك التراكم المعرفي الــذي يعد سمة رئيسـة في ثقافتنا المعاصرة التي تعــددت مدارسها وتنوعــت رؤاها إزاء الكثير من المسائل الفكرية المطروحة مما أبقى قضاياها عرضة للتجاذبات المختلفة والأحكام المتباينــة غــير المحسومة ومــن ضمن هذه القضايا تتقدم مسألة التعرف على شخصية النص الذي لم يركــن في مبناه وفي معناه إلى تعريف نهائي منجز حتى اللحظة كما تخلص معظم الدراســات والبحوث المتخصصة مما أدى إلى بروز عدة تعريفات له ولمكوناته لكنها في مجملهــا لم تكن جامعة كما لم تكن نهائية.. فالنصــ TEXT مشتــق مــن الاستخــدام الاستعاري للفعــل TEXTERE المشتق من الحياكة والنسج وقــد عرّفه الفرنسيون بأنه مجموعة مــن الكلمات والجمــل التي تشكل مكتوباً أو منطوقاً..

وهــو ما عُني عند اللسانيــين بالملفوظ اللغوي.. وجاء في معجــم لسان العرب لابن منظور أن نص تعني رفع الشيء، ونص المتاع يعني جعل بعضه فوق بعض.. وورد في مختار الصحــاح أن نصــ كل شيء منتهــاه.. بينما يذهــب القاموس المحيــط إلى اعتبار النص بالكلام المفهوم من الكتاب والسنة.. وخَلُصَ معجم المصطلحات في اللغــة والأدب إلى أن النص يعني الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التــي يتألف منها أي أثر.. وهذا كله مع كافة الخلاصــات السابقة التي أوردناها لا تتعدى الرؤيــة فيها سطح النص الــذي لا يبدو لها أكــثر من مساحــة كلامية شفهيــة ومكتوبة



وهو ما لا يتوافق مع طروحات المدارس اللغوية الحديثة التي لم ترَ في هذه المساحة الكلامية سوى طبقة أولى من الألفاظ والجمل والمقاطع بينما يحتوي النص من وجهة نظرها على ثانية تعكس بداخلها أثر النصوص الأخرى بعضها إضافة إلى طبقة ثالثة ينفتح فيها النص على متواليات لا نهائية ميّز المنهج الظاهراتي في بناها النصية مستويات صوتية ودلالية وبنيوية وربط اللسانيون مجمل فعالياتها بمتوالية من الجمل بينما أعاد المنهج السوسيولوجي النص برمته إلى أرضيته الاجتماعية واعتبر فان ديك النص نتاجاً لفعل ولعملية إنتاج من جهة وأساساً لأفعال وعمليات تلقٍّ داخل نظام التواصل من جهة ثانية وما قام به المنهج البنيوي قطع مسافة أبعد في فصله النص عن مبدعه وعن سياقه الاجتماعي والتاريخي معللاً ذلك بالمؤثرات الكثيرة المشاركة في إنجاز النص والتي تشمل الكاتب والقارئ والركام المعرفي الذي يُنْشئ بينهما المكونات الإبداعية وما تقيمه من تفاعلات في المساحة الناشئة بين الاثنين عبر أشكال فنية مختلفة[1] ويعتبر المنهج السيميائي من أبرز المناهج المنشغلة بمصادر هذه المكونات الإبداعية وفق ترجيع بعيد بين النص الماثل والنصوص الأخرى التي اطلع عليها كاتب هذا النص وأنشأ منها ثقافته قبل بلوغه ما أنجز وبذلك يصبح النص مجموعة من النصوص المتداخلة وقد عبّرت عن ذلك

جوليا كريستيفا في قولها عن النص إنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وتشرّب وتحويل لنصوص أخرى وأنه أكثر من مجرد قول أو خطاب لأنه من خلاله يتم توزيع اللغة على أساس يكشف العلاقة بين الكلمات عن طريق التفكيك وإعادة البناء وما يتم عبرهما من عمليات استبدال في المكونات النصية[٢] وذلك من جراء مؤثرات مختلفة ناجمة عن مكونات نصية سابقة وهو ما يسم النص المُنجز بالتقليد أو التناص وقد يُتّهم بالسرقة من النصوص التي تقاطع مع مكوناتها وإذا كانت المدارس الحديثة على اختلاف مناهجها قد توافقت على اعتبار هذه المكونات وحدات لغوية ذات وظيفة دلالية تواصلية فإن السؤال عن ماهية النص حامل سياق هذه الوحدات ما زال ماثلاً في الأذهان إلى اليوم دون إجابة جامعة فبقي حاضراً في ملامحه المنجزة كما هو حاضر في ملامحه الغائبة في عتمتها تنتظر مثابرة البحث والاجتهاد في بلوغها والاهتداء إليها بعيداً عن الأطر والتعريفات النهائية حتى يأتي اليقين باكتشاف البقية الأخرى من مخبوء المشهد الإبداعي العصي على الاكتمال في الشكل وفي التكوين..

• المشهد النصي.. كلام الفعل.. فعل الكلام..

لا يبدو المشهد النصي واقعاً بشخصيته الكلية داخل إطار محدد يمكن من خلاله الإيقاع به ليكشف عن كامل هيئته في مرمى الإحاطة المعرفية لأنَّ ملامح هذا المشهد النصي متوارية بين البصر والبصيرة وبين اللون واللغة المؤتلفة على سياقاتها العلمية والأدبية والفنية وإذا كانت السياقات العلمية تخرج في جملتها البحثية من منظومتها اللغوية إلى كلام الفعل المنجز لقوانينه ولمكتشفاته الطبية والصناعية والفضائية، فإنَّ السياقات الأخرى الأدبية والفنية تشكل فعلها بما تصنعه من صور عبر هذه المنظومة اللغوية لتطير بها إلى عيني القارئ –المشاهد– وإلى نبض قلبه ووجدانه فتكشف الحجب عن دورته العاطفية وتدون أحوال الطقس في خرائط الحب وأخبار كحلها السياسي والجمالي والعاطفي تاركة اكتشاف الدورة الدموية في خرائط التكنولوجيا والفضاء لتلك المساحة المزوّدة بمبضع الطبيب الجراح وتلسكوب العالم ولكن هل ثمة ما يفصل بين آهات الروح وحسرات الجسد.. وهل ثمة تباين بين الأشعة الاستكشافية التي يطلقها الكاتب المفكر والفيزيائي المفكر على عتمة نص الكون والطبيعة.. وبأي مقياس يمكن أن تقام المفاضلة القيمية بين ما رصده الاثنان إذا كان ضوء كل منهما كشف ملامح أخرى تساهم مع بعضها في صياغة أجزاء مفقودة من المشهد الإبداعي وحقائق نصه الجمالية والمعرفية..

إن أوربا خاصمت البصيرة المعرفية ذاتها حين فاضلت بينهما وأحدثت تحولاً منهجياً

لافتاً في الثقافة الأوربية ابتداءً من القرن السابع عشر وذلك في انحيازها إلى اعتماد الرؤية الفيزيائية الاستقرائية للعالم والتي تمّت صياغتها من بنىً رياضية عبّر عنها جاليلو بقوله:

إن الطبيعة كتاب مفتوح بلغة رياضية.. وهو ما جعل الفيزياء تطرح نفسها بوصفها تمتلك المنهجية الأقدر على فهم الوجود وتأويله مما أدى في القرن التاسع عشر إلى ازدياد هيمنة النزعة العلمية التجريبية التي نتج عنها توسيع منهجية العلوم الطبيعية لتشمل الوجود النفسي والاجتماعي أيضاً وبفعل هذه الرؤية المادية خلصت الحضارة الأوربية إلى الإقرار بوقوعها بأزمة في المعنى وقد أشار إليها ادموند هوسرل في كتابه «أزمة العلوم الأوربية» رغم تجاوزها الرؤية الفلسفية التي توصلت إلى أن العالم يتكون من عناصر أربعة هي الماء والتراب والنار والهواء ورغم مخالفتها لما ذهب إليه ديموقريطس في عدم قابلية الذرة للتجزئ معلنة إمكانية تجزئتها بعدما توصلت إلى أنها تتكون من جسيمات صغيرة هي: البرتونات والنيترونات والالكترونات وبذلك دخل العلم ليقلب ما استقر في ساحته من مفاهيم لسنوات طويلة فأصبح مفهوم المادة ذاته يحتاج إلى تغيير جوهري وأصبح سؤال البنائية يطرح من جديد فلم تعد الذّرة هي العنصر الأولي بل أصبحت هي على صغرها المذهل عالماً مركباً من عناصر أولية وهو ما وضع علم الفيزياء منذ بداية القرن العشرين أمام معضلة معرفية جديدة هي الافتقار إلى نظرية قادرة على تفسير عالم الكوانتا -أي العالم الأصغر- كما الافتقار إلى القدرة على تفسير العالم الأكبر لذلك تقوم الفيزياء باستعمال نظريتين متخالفتين هما النظرية الكوانتية لتفسير عالم الذرة ونظرية أنشتاين النسبية لتفسير العالم الكبير ومع ذلك لم تنجُ النظرية الأولى من العجز أمام العديد من الظواهر والمسائل التي رصدتها برؤية مفتقرة إلى التعليل العلمي كقولها عن الطاقة الكهربائية: تجيء شحناتها من المجهول وتذهب إلى المجهول[٢].. وهو ما يؤكد أن مكونات المشهد الإبداعي والمساهمة في إنجازه ليس حكراً على الفيزياء وحدها وزاوية حقائقه -أو ما يسمى بالتبئير حسب نظريات السرد الحديثة- ليست نابعة من رؤية أحادية لعلم دون آخر لأن حقائق هذا المشهد الإبداعي تشمل الإنسان وكل جهات الحياة المتعددة من حوله.. من خلال هذه الفحوى يأتي تأكيد كارل بوبر على عدم يقينية النظرية العلمية وقد عبر عن ذلك البروفسور سوليفان في كتابه «حدود العالم» بقوله: إن العلم يتغير.. وهو ما يمكن عده بمثابة إقرار واعتراف بالمأزق الذي آلت إليه الرؤية الأحادية التي سجنت العلم بين المادة والطبيعة ونفت باسمه حقائق كثيرة بدأ العلم الحديث ذاته في اكتشافها كجزء لا يتجزأ

من المعارف والملامح المجهولة لنصه الغائب ولكي يكتشف المزيد منها لا بد له من تجاوز الفصل القائم بينه وبين المعرفة التي أنيط بها البحث الميتافيزيقي ليتجاوز حضاره المفروض بأقفاص المحسوس والمرئي وليزيل الحدود المصطنعة بينه وبين العلوم الأخرى فكما استفادت الآداب وقصائدها وقصصها من الفلسفة استفاد هو منها أيضاً فهي صاحبة السبق بالإشارة إلى أن الذرّة كعنصر أول في بناء الكون وذلك من خلال لوسيب وديموقريطس ثم جاء هو لاحقاً ليكتشف قابليتها للتجزيئ وليحقق بذلك تطوراً علمياً لم يتأتى من تراكم معرفي إنما من مجموع نظريات قابلة للتفنيد والنقض لم يكن لها أن تتشكل بالرؤية الفيزيائية وحدها ويبدو أن الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي قد بلغ هذه الخلاصة في قوله: إن العلم في مضمونه الضيق الذي فرض عليه لم يستطع أن يحتوي الواقع ويخفيه ولم يستطع أن يجره في أي من الاتجاهات المفروضة عليه..[1]

إن العلم برؤياه المتجاوزة للفواصل والحدود المادية الأحادية ينقلب إلى علوم متعددة يرتسم المشهد الإبداعي بإنجازاتها المميزة التي يقول فيها كلام الفعل بحوثه وخرائطه وأدواته وأجهزته الالكترونية والتكنولوجية المتعددة.. كما يقول فيها فعل الكلام صوره وقصائده وقصصه ورواياته ونصوصه الأخرى الغافية في النص الغائب الذي ما زال يخفي عن بصائر العلوم ويخبئ عن عيون آدابها مخبوءه الآخر في كتب المجهول ودفاتر الأسرار..

• الحداثة.. النص الآخر الغائب..

قبل محاولة التعرف على النص الآخر واستكناه طبيعته وماهيته تجدر الإشارة إلى ما بينه وبين الحداثة من علاقة حميمة لا تقبل الانفصال ولا نغالي على الإطلاق إذا قلنا إن ملامح الاثنين تتمثل في كينونة واحدة وفي حقيقة إبداعية واحدة منها يتخلق هذا النص الآخر وينتزع نفسه من غيابه ليحقق وجوده في حيز الحضور المصمم بشروط الحداثة ومكوناتها التي سيكتسب منها صفاته المميزة ومشروعيته في الظهور والتكوين.. وهو ما يبرر لنا طرح هذه العلاقة القائمة بينهما ومحاولة استكشافها منذ البداية كما أنه سيدفعها إلى التعرف على هذه الحداثة طالما بمقدورها أن تساهم في التعرف على ماهية النص الآخر الغائب باعتبارها طرفاً رئيساً في تحديد ملامحه وصفاته.. وباعتباره ماثلاً في إطاره التكويني وحبله السري والعلني موصول بنبضها.. فما هي هذه الحداثة.. ومن هو هذا النص الآخر المنذور باسمها والمنحاز لملامحه المأخوذة بتلافيف الغياب؟ هل ثمة تعريف محدد لشخصية كلٍّ منهما أم أن السمة التعريفية تستدعي الاحاطة الكلية التي لا تركن شموليتها في إطار ويبدو جلياً لمتتبع السجال الدائر على

امتداد السطر باسم الحداثة قد تعدى الأطر المطروحة إلى غير تعريف وإلى غير مسألة وقضية رأى البعض من خلالها أنَّ الحداثة هي النهوض بأسباب العقل والتقدم والتحرر بينما رأى البعض الآخر أن الحداثة ممارسة السيادة على الإنسان والطبيعة والمجتمع وأنها بلوغ للجديد وقطع للصلة مع القديم وتراثه باعتبارها الإبداع المناقض للاتباع والعقل المناقض للنقل[٥].. وبعيداً عن هذا البعض وذاك خرج مَنْ يطلق رصاص الرفض على هذه الحداثة إيماناً منه بأنها صناعة غربية غريبة عنا ولا أصل لها بيننا وما وفودها من بلادها إلينا إلا للمؤامرة على هويتنا وعلى ملامحنا المميزة.. كل ذلك عكس مواقف متباينة نشأ عنها ركام من الكلام مفعم بالانفعال ومشبع بالاتهام وخالٍ من الفعل القادر على إنجاز ملامحنا التي نبكي عليها منذ ما قبل سقوط الأندلس وحتى اليوم والغريب في الأمر أنَّ أسلافنا من أبناء جلدتنا قد مارسوا الحداثة بملامح حاضرة دون الحاجة إلى مساحات اللغو التي أسهبنا في إنشائها ولم نقو على دقّ باب الحداثة بمفهومها الدقيق والشمولي ودون أن نبلغ أعتابها لأننا قرأنا على السطر بأبصارنا وفق راهن منبهر غير متكافئ ولم تسعفنا في أتون هذه الرؤية المحمومة بصيرتنا الخمولة التي لم تتعدَّ إحاطتها واستيعابها من المشهد الحداثي ومفاهيمه سوى أجزاء من جوانبها اللغوية المحددة بما تم تسميته بقصيدة النثر في حين أن الجوانب العلمية والثقافية الأخرى من هذا المشهد الإبداعي ما زالت مركونة منذ آماد في النص الآخر الغائب عن بصيرة الاكتشاف والإنجاز كشاهد دائم على فهمنا الضيق والمبتسر للحداثة التي ما زلنا نتعامل معها كظاهرة لغوية مع أنها فعالية شاملة لكل علوم الحياة وفنونها ومما يدعو للأسف أن التنظير العربي غير الدقيق للحداثة العربية قد ساهم في تكريس هذه الرؤية الضيقة وهو ما يمكن أن نتبينه في قول أحد المنظِّرين العرب عن الحداثة: «إن الحداثة في كل تجلياتها وعي ضِدّي حاد اللغة، وبالتخصيص لأزمة اللغة.. في هذا الوعي تبدو اللغة أرضاً خراباً، ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة، شجرة يابسة في صحراء رمادية..»[٦]

عبر هذا السياق ورداً على أحكامه الشمولية لنا أن نتساءل إن كانت الحداثة بكليتها ليست سوى وعي ضدي للغة.. وإذا كانت هي كذلك بالفعل فماذا سنسمي عندئذٍ ما أنتجته لنا عبقرية ابن النفيس والخوارزمي والحسن بن الهيثم وابن سينا والإدريسي.. وماذا سنعتبر ما أنتجه النص الجدالي والفكري الذي قدمه الإمام الغزالي وابن رشد وابن خلدون.. أليس اكتشاف الدورة الدموية الصغرى نصاً حداثياً في الطب وإيجاد الصفر العددي أليس نصاً حداثياً في

العلوم الرياضية وإنجاز أول مصور جغرافي فماذا سيكون غير نص حداثي في العلوم الجغرافية وكذلك مقدمة ابن خلدون فيما يخص الحداثة في علم الاجتماع وغير ذلك من النصوص الكثيرة الأخرى التي تتمثل فيها وجوه الحداثة وجوانبها المتعددة التي امتلك عبرها أسلافنا ناصية الفعل الخلاّق الذي تمكنوا به أخذ منجزهم الإبداعي من نصه الغائب إلى نصوص الحضور في حين أن نصنا الحداثي المعاصر ما زال وجهه العلمي والمعرفي هائماً في الغياب رغم أننا في تاريخنا الحديث كنا نملك مصنع نسيج في العالم من خلال مصر وقد أرسلت اليابان وفداً لدراسة النهضة المصرية في عهد محمد علي باشا للتعرف عليها والاستفادة منها وكان بعد ذلك أن جاءت الصورة معكوسة وجاءت النتائج مناقضة لمقدماتها فازداد المتأخرون عنا تقدماً وازددنا نحن المتقدمون منذ ذلك الوقت تراجعاً وتخلفاً إلى حدٍّ بات فيه عيشنا الراهن يتغذى على منتوجهم ومنجزهم الحداثي سواء العلمي أو المعرفي بل وحتى اللغوي الذي حصرنا فيه مفهوم الحداثة.. فما الذي حدث ولماذا كان ما كان؟.. ثمة إجابة جاهزة ما انفك النظام العربي الرسمي عنها وما زال يقدمها لنا من خلال أدواته المختلفة بمناسبة وبغير مناسبة يعزو فيها أسباب هذا التأخر والتخلف الذي يلازمنا منذ أجيال وأجيال إلى القوى الاستعمارية المتعددة التي احتلت وطننا الكبير أمداً طويلاً من الزمن.. ولا يبدو أن هذه الإجابة حاسمة ومقنعة ولن يكون بمقدورها الصمود والاستمرار في مسعاها سيما وأن الدول التي أنجزت تقدمها كانت محتلة أيضاً وأدهى من ذلك وأمر أنها لم تنل استقلالها إلا بعدنا بعدة سنوات كالصين مثلاً ناهيك عن اليابان التي تعرضت مع الاحتلال إلى التدمير الهائل الذي ألحقته القنابل الذرية الأمريكية بمدينتيها هورشيما وناغازاكي ومع ذلك قامت اليابان من رماد موتها وأصبحت من أهم الدول الصناعية وتبعتها في الطريق كوريا وماليزيا والهند حُدد لها عام /٢٠١٠/ لبلوغ الركب وغيرها.. ونحن كما نحن لم نتعرض إلى التدمير الذري ولم نقم من رماد موتنا والاحتلال الذي خرج من أرضنا ولم يغادرنا ما زال فرحاً بحالتنا المزدادة تخلفاً وتراجعاً وبات حجة على النظام الرسمي العربي وليس حجة له يستخدمها لتبرير حالة الضعف التي بدأت تدفعنا نحو الهاوية والزوال ويساهم السياسي والثقافي المتماهي مع الراهن في صنع هذه الحالة المتردية ويتشارك طوعاً أو كرهاً مع الآخر السلطوي في المسؤولية عنها باعتباره لم يؤد الدور النهضوي المنذور من أجله وفي مقدمته البحث عن نصه الآخر الغائب الذي تمثل فيه ملامح البناء والنهضة الموعودة الضائعة وما يزيد المسألة التباساً وإشكالية هو عدم إنتاج الفكر العربي المعاصر مفاهيمه

بـل راح يتلقاها من الغرب كما يقول الدكتور الطيـب بوعزة[٧] ممـا جعل العلاقـة بيننا وبـين الآخر الغربي تقوم علـى النقل لا على العقـل لأنها نشأت بين متقـدم متطور وبين متراجع متخلف وإذا كانت هذه العلاقة تبدو منطقية وطبيعية نظـراً لعدم التكافؤ وأوربا نفسها أخذت موقـع النقل ذاته إبان تخلفها وازدهارنا ولتنتقل لاحقـاً إلى مرحلة العقل واكتشاف الذات محققة نهضتنا من خلال ما أنجزته في نصهـا الغائب فإن هذا لم يتحقق عندنا رغـم عبور الزمـن إلى قرنه الحادي والعشريـن بل بقينا نتعامل مـع الطروحات الغربية دون امتلاك الوعـي النقدي اللازم فوقفنا حيالها كما أنها المنزّل المقدس وإذا ما تعرضت للنقد من أبنائها ومفكريها كميشيل فوكو وجاك دريـدا وكارل بوبر فإننا نتسارع إلى تبنـي هذا النقد ونعيـد إنتاجه ونحاكي صوته بالصدى فننتقل مـن تبعية إلى تبعية أخرى كان من مؤداهـا قلب مفهوم الحداثة العربيـة وجعلها حالة تكيف مع ازدهار العالم بدل أن تكون حالة إعادة إنتاج الذات الفاعلة والمنتجـة لمشروعها النهضـوي والحضاري وقلب مفهوم النص الآخر الذي يعتبر منجزاً متعدد الأوجه لهذه الحداثة وأخذه من سياقه العـام وحصره في الجزء اللغـوي منه.. وهو ما ذهب إليـه الناقد الراحل محمد عزام في إطار نقله لتصور مدارس النقد الأوربية وغير الأوربيـة لهذا النص الغائـب دون أن يحدد موقفاً نقدياً من هذا التصور مكتفياً بعرضه علينـا على أنه: «مصطلح نقدي ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة وعنى أن العمل الأدبي يُـدْرَك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأدب ينمو في عـالم مليء بكلمات الآخرين والنصـ تشكيل لنصوص سابقـة ومعاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد وليست هنالك حدود بـين نص وآخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن.. وهكذا يبدو النص الغائب مكوِّناً رئيسياً للنص الماثل ذلك أن النصـ الماثـل لم ينشأ مـن لا شيء وإنما تغذى جنينياً بدم غيره[٨]..» وهو ما سيدفعنا إلى التساؤل كيف يكون النص حاضراً في ذاته وفي ذات غيره إلى حدود التناص وكيف يكون غائبـاً في آن معاً.. وهـل بمقدورنا التسليم بعـدم وجود نص نُكِنّ له كل هذا التأثير على النص الماثل بعده إلى حيز الحضور؟!..

إن هذا السياق لا يبدو منسجماً مع ذاته ولن يكون بوسعنـا الموافقة على مقدمات لا تتوافق مع نتائجهـا كما لا تتوافق مع ماهية النص الغائب الذي حملت اسمه خطأ فسلبته هـذه الماهية وأخذته عنـوة إلى غير صورته الحقيقيـة رغم التعارض القائم بينهما الذي يشي بأن هذا النص الغائب هو غير ذاك النص الماثل تأثـيره في النصوص اللاحقة له لأن نصه ينجز أصـلاً ولأن ملامحه ليست لغوية صرفة كما ذهب المصطلح النقدي الذي نقله الناقد عزام عن الآداب الأجنبية والذي يعرّض

النص الآخـــر الغائب لما تعرضت له الحداثة مـــن تشويه وتقـــزيم وفهم مبتســـر لمفهومها وجعله مقتصراً على جنـــس أدبي بعينه دون سواه وإهمـــال الجوانب العلميـــة والثقافية النهضوية الأخرى فجـــاءت قراءتنا للحداثة قراءة أميَّـــة خمولة ومهملـــة أدَّاها المثقفون العـــرب الحداثيـــون منهم وغـــير الحداثيين على حد سواء مارسوا على سطورها تأخرنا وتخلفنـــا إلى جانب النظـــام الرسمي العربي وإلا لماذا أنجـــزت اليابان في نصها الحداثي الغائب التكنولوجيـــا الصناعية والالكترونية إلى جانـــب قصائـــد الهايكو بينمـــا لم تتسع حداثتنا المعاصـــرة إلا لقصيدة النثر مع ركام من التخلـــف والانكســـارات والهزائم التي لم تقتصر علـــى الجوانب العسكرية والصناعية التكنولوجيـــة بـــل تعدتها للأسف حتى إلى الجوانب الفنية والرياضية المهارية ومبارياتها التـــي نُسلِّم بخسارتنا من مجـــرد علمنا بأننا سنبـــاري فريقاً أوربيـــاً ناهيك عن الجوانب اللغويـــة وآدابهـــا التي تعثر بقـــراءة أصالتها وحداثتهـــا فخـــرج علينـــا أنصـــار كل جهة منهمـــا «بأنا المتنبي» مدعياً أن جانب الإبداع في صفـــه فأقصـــى أنصار الأصالـــة أنصار الحداثـــة بتهمة التآمر على الـــتراث وتقليد الغـــرب، وقام أنصار الحداثة بإقصاء مماثل لأنصـــار الأصالة بتهمة التحجـــر والتقوقع وشـــد الحاضر للعيش في كنـــف الماضي وفي هـــذا التراشق يطفو على السطح من أنصار كلا الفريقين مواقف غير دقيقة وغير بصيرة بحقيقـــة التراث ومدلـــول الأصالة والحداثة معيدة إلى الأذهان مقولة سقراط الشهيرة: لم لا نعرف أنفسنا التي تتوضح من خلالها قيمةَ الـــذات والآخر كما تتكشف حقائق كل منهما بعيداً عن التضخيم والتهويل..

إن أوربـــا حـــين أدركت ذاتهـــا باطلاعها علـــى إنجازاتنا في القرون الوسطى لم تتحرج مـــن الاستفادة منها في إنجـــاز نصها الغائب ولم تتهـــم نفسها ولم يتهمها أحد بتقليد الشرق فـــكان حصيلة العلوم والثقافـــات الإسلامية والإنسانية التي سبقتها آنئذ لأن الحضارة لا تكون نسيج نفسها وهذا الانتصار الغربي ما كان ليتم لولا انكفاء الحضارات الأخرى كما يقول الأستاذ الجامعي البريطاني روبرتس.. وما استفادته أوربا من نهضتنـــا ما هو إلا إنجازات حداثية غير مسبوقة حققها أسلافنا في الميادیـــن العلمية والمعرفيـــة وحتى علوم اللغة وآدابها وخصوصاً الشعرية التي اختلف حولها أنصار الأصالة والحداثة لم تكن بمعزل عن هذا التقدم لذلك أُطلق على أبي النواس وأبي تمام «الشعـــراء المحدثين» بل اعتبر أبو نواســـ أكثر أهمية من بودلـــير لسبقه إياه في تجسيد قيـــم المدينة وإنجاز القيمة الجمالية بين العابر والأبـــدي في القصيدة الشعرية.. واعتـــبر أبو تمام مماثـــلاً لـ«مالارمية» حسب تعبير أدونيس. وقد سبـــق ابن رشيق سوزان برنار في القـــول: إن كل إبداع محدث بالنسبة

لزمانــه.. كما سبقها الزمخشــري في القول: إنه يمكن للشعــر أن يسكن خارج القصائد.. ورأى أبو حيان التوحيــدي أن أحسن الكلام مــا قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم.. فلماذا لم يقرأ الحداثيون العرب الذين حصروا الحداثة العربيــة بقصيدة النثر كل هــذه الطروحــات وذهبــوا بتأسيسهم لهذه الحداثة إلى بودلــير متوافقين مع طروحات سوزان برنار رغم أسبقيتنا لهم بذلك؟ ولماذا أنكر أنصار الأصالة ما حوته أصالتنا وتراثنا من إنجازات حداثية غــير مسبوقة تعود إلى القرن الثاني الهجــري الموافق للقرن الثامن الميــلادي إن هذه الأصالة بكل إنجازاتها هي ملامحنــا المكتشفة والحداثــة هي ملامحنا الكامنــة التي لم نكتشفها ولم نعثر عليها بعد.. وإذا كنــا نرفض التخلي عــن الأصالة فإننا نرفضها أن تكون جثة يسكن فيها فعلنا وينام على الإنجاز بلا حــراك وكذلك الحداثة لا يمكن لها أن تكــون في أحسن حال ما لم تكن شمســ علومنا وما لم تتمثــل إبداعات آدابنا الأخرى الغافية في عتمة نصها الغائب الذي كلما راودناه عن مخبوئــه ببصيرة الاكتشاف أبدى مخبوءاً وأخفى أكثر من مخبوء ليتواصل البحــث عن إبــداع لاحق يضــاف إلى إبداع سابــق دون إقصــاء لــه أو اغتيــال.. هكذا تواصــل الحداثة مشروعهــا النهضوي الذي بدأه أسلافنا بإنجازاتهم المختلفة منذ أكثر من ألــف عام وإذا كانت حداثتنا تحتاج حرباً كي تنفض غبار القدامــة عنها لتتخلص بالآخر الغربي وتقليده لأن الحداثة ابتكار واكتشاف يتجسد بالمنجز الإبداعــي الذي يتمايز عما سبقــه في الماضي وفي الحاضــر أيضاً وهذا المنجــز الإبداعي يحتضنــه النص الحداثي الغائب في مخبوء الكون وعلومه المختلفة كما في عتمة اللغــة وغياهبها من خــلال أسئلة لا تقف مكتوفة الأيــدي أمام تخلفنا العلمي والصناعــي والتكنولوجــي وأمــام هزائمنا وانكساراتنا العسكريــة وإخفاقاتنا الثقافية التي لا تبــدو مبررة والتي تحيلنا إلى السؤال الأكثر حيرة عن أسبابها وأسباب استمراريتها في حالتنــا الراهنة كل هذا الوقت.. ألم يشهد التاريخ ازدهار الأندلس الثقافي رغم ضعفها وسقوطها العسكري.. ألم تذهب محاكم التفتيش إلى الزوال وبقي بعدها الإبداع الإنساني ماثلاً في كتاب مفتوح إلى اليــوم.. وروما المنتصرة ألم تتبنــى ثقافــة اليونــان المهزومــة أمامها عسكرياً وقام أبناؤهــا الرومان بعدئذ بنشر الثقافــة اليونانية..[9] هكــذا تبقى الثقافة علــى كينونتها وتؤكد علــى حضورها الدائم كموجة رئيس لسيــاق النهضة الذي تتجاوز فيه الضعف الماثل في بعض جوانبه ومجالاته الأخرى.. فهــل نبرر بعد ذلك تراجع الثقافي عندنا ســواء في نكوصه وارتداده إلى الماضي أو في هروبــه إلى منجزات الآخر ومترجماته ليكــون صدى لمنجز سابقيــه دون أن يجتهد في إقامة الإضافة المفروضة عليه ليؤكد منها

على ملامحه المفقودة لأن ما يميز الحداثة الحقيقية هو نفورها من كل مما هاة وتنميط على حد تعبير الدكتور محمد سبيلا.[10] وإذا كانت الحداثة فعلاً لا يكف ولا يهدأ في إضاءة مجهول الكون والحياة لتحقق منجزاً إبداعياً غير موجود أو تضيف شيئاً لم ينته باعتبارها مشروعاً لم يكتمل كما يعبر هابرماز، فإن النص الآخر الغائب هو هذا المنجز الغائب في ملامحه الذي لم تستيقظ الروح فيه ولم ينهض جسده إلى المثول بعد وهو ما سيدفعنا إلى التساؤل عن كيفية بث نبض الحضور فيه وإيقاظ ملامحنا الجديدة بذياك الحضور أو سنعود إلى صياغة الإجابة الضائعة على سؤال نيكوس كازانتزكي: ماذا علينا أن نفعل لنجدد وجودنا في الوجود؟..

هوامش وإحالات

١- النص الغائب -دراسات- محمد عزام- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق٢٠٠١.

٢- السيميولوجيا -جوليا كريستيفا- سوي، باريس١٩٦٩.

٣- العلم والوجود -الطيب بوعزة- ملحق الخليج الثقافي رقم٩٧٥٩- الشارقة ٢٠٠٦/٢/٦ والعدد رقم ٩٧٦٦- الشارقة ٢٠٠٦/٢/١٣.

٤- في فهم مأزق النظرية المادية -عبد الله علي العليان- ملحق الخليج الثقافي رقم ٩٧٧٣- الشارقة ٢٠٠٦/٢/٢٠.

٥- روح الحداثة -مدخل لتأسيس الحداثة الإسلامية- طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي-بيروت ٢٠٠٦.

٦- الحداثة، السلطة، النص-كمال أبو أديب- مجلة فصول- العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٤.

٧- ما بعد الحداثة -الطيب بوعزة- مجلة الرافد- دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠٠٦.

٨- النص الغائب -دراسات- محمد عزام- اتحاد الكتاب العرب- دمشق٢٠٠١.

٩- انظر بهذا الصدد كتاب الإمبراطورية الإغريقية الرومانية- إشراف بول فيني- سوي، باريس٢٠٠٥.

١٠- الحداثة وما بعد الحداثة محمد سبيلا- دار توبقال ص٦٢.

* * *

أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي

إسماعيل بن أصفية *

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين:

أحدهما ذاتي، ممثلاً في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي،

* أديب وباحث في الأدب العربي (الجزائر)

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

الذيـــن عرفوا باسم النقـــاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويماً نحويـــاً وبلاغياً، مـــن حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلـت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقـــافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهمـــا خارجي، تمثــل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والـــذي كان صـــورة مصغرة لتلـك المواجهة الشاملـة والمتعددة الوجـــوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبد النبي اصطيف بالإشـــارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقـــدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفـــكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانـت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيـــات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلـت رؤاهم النقدية، وحين يشرعـــون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهـــم النقدية مشكلة مـــن هذين المؤثرين (التراث الأجنبـي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي)كمؤثـــر داخلي، ويعســـر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحياناً إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئـــك الذين ظلوا يؤكـــدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمـــازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيـــث تشكلت ثقافتهم ورؤاهـــم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي، نظير طه حسين ومحمد منـــدور وأحمد ضيـــف الذين مثلوا النقـــد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية.

وهكـــذا ساهـــم التأثير الغربـــي في بلورة الكثير مـــن المفاهيم النقدية العربية، وأمدت الناقـــد بتصوراتـــه وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثـــه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحيـــة بوصفها شـــكلاً أدبياً مدينة في نشأتهـــا وتطورهـــا إلى تلـــك التأثـــيرات الغربيـــة، مـــع نهاية القـــرن التاســـع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين



الثقافتين «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر». كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح- الذي صاحب المسرحية عبر مسارها- رغم ضعفه وقصوره- كان هو الآخر مديناً إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطاً ملحوظاً في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيماً ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها مادياً ومعنوياً. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لا سيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان برتولد بريخت (١٨٨٩-١٩٥٦) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد

من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين. فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زاداً مسرحياً كبيراً.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦)، وتشيكوف (١٨٦٠-١٩٣٦)، وجورج برنارد شو (١٨٨٦-١٩٥٠)، ويوجين أونيل (١٨٨٨-١٩٥٣) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطوراً ملحوظاً بعد صدور مجلة «المسرح» التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنياً، فقد أتاح نشر مسرحية «مصرع كليوبترا» المجال واسعاً لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساؤوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة غرَّها جمالها، فضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر..

وخصصت مجلة «الكاتب المصري» قسماً من أعدادها أسمته «شهرية المسرح»، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي. وسارت مجلة «الكاتب»، التي تأسست سنة ١٩٦١ على خطا بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان «جولة في مسارح العالم». وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه «المسرح العالمي في شهر» يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينيات والستينيات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقاً أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن

لـه زحزحة بقية الأشـكال الأدبية من أعلى قمة هـرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت- هي الأخرى- تطوراً ملحوظاً، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقـويم، وتجسد أيضاً في صـدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجـد طلبة كليـات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربيـة دخلت مناهـج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شـاع هاجس البحث عن التجريـب في الأشـكال والأساليب، والتحول عن البنـاء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقـد الأرسطـي، والاستجابة لمـا يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنيـة، فـكان أن اتجهت نخبة مـن الأدباء العـرب مبدعين ونقـاد إلى المسرح الملحمي، باعتبـاره أبرز الاتجاهـات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الـذي أصـاب البنيـة الاقتصادية والاجتماعيـة والسياسيـة للمجتمع العربي. فلقـي المسرح الملحمي- مع مطلع الستينات- استحسانـاً وقبـولاً لدى نخبـة من المثقفين العـرب الذين تقاطعـوا فكرياً مـع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهاراً كبـيراً، كما شهدت مداً اشتراكياً، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويـج لما كان يرفـع من شعارات سياسية واقتصاديـة، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشـروط مصالح سياسية وإعلاميـة ضيقـة الأفـق، فرضهـا التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية».

فوجـد هـذا الشـكل الظـروف مهيأة لقبوله والإقبـال عليه، سـواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي مـا كان يبحث عنه نخبة من مثقفـي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا بـه لأنه يعالج المشكلات العامـة، ويرسخ فكره الوظيفـة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يسـاري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتّاب هذه المرحلة: «مسرح الستينيات وجد كمنـبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربعينـات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعـد أن اتجهت الدولة رسمياً للأخذ بمبـادئ الاشتراكية العلميـة.. فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينيات من

آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...».

وبلغ التعلق بمسرحه حداً لوصفه بأنه «باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل». والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكراً وفناً، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لا سيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا –في بعض ملامحه– مألوفاً لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتّاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي –وهي إحدى تقنيات هذا الشكل– فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتّاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين، فقد كان يردد متباهياً: «أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد».

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤية الفكرية للنص المسرحي، لا سيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكونه مسرحاً يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «لقد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معاً، كان مسرحه مسرحاً للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها...».

وهو مسرح مغري لأنه ثمن مبدأ الالتزام

ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغيير البيئة الخارجية. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أنا لا أهدف أن تدوم أفكاري فحسب... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمَّ تتخذ كعنصر من عناصر التغيير».

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمه وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة ١٩٥٢، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لا سيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضاً أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكرياً (باعتباره مسرحاً اشتراكياً يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإنَّ الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعاً وتقويماً كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتّاب الأربعينيات ذوي الاتجاه اليساري».

وكان كتّاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقد في التعريف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء رواداً يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعاً لا رواداً. فهل مردّ ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤى الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أنَّ الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم،

فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي،ويقارن بين هذا وأولئك.

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائماً هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه -بطبيعته- إلى ما هو خارج العمل الأدبي».

والكثير مما نسميه نقداً مسرحياً بريختياً لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسة والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواتراً في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لا سيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكّلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية

ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعلمي، المسرح الواعي، المسرح العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاهاً عاماً في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهماً تقليدياً خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغى هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية تترابط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعاً لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية «مأساة الحلاج» بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـ «الكلمة»، والثاني بـ «الموت»، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية «ياسين وبهية»، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثني عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية «يا بهية خبريني» على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء.

واختار رؤوف مسعد لمسرحية «القناع والخنجر» – وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي – نظام المشاهد بدلاً من الفصول، أعطى لكل مشهد عنواناً، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض

الكتّاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جداراً وهمياً يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذراً مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصاً التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وبإسقاط الكتّاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل- الذي ظلَّ مقطوعاً في التجارب المسرحية السابقة- بين طرفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يحوِّل العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف.

والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدراً محتوماً، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضاً في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد -كما كان في المسرح الأرسطي- متلقياً ومستهلكاً سلبياً، بل أصبح شاهداً واعياً ومشاركاً فعّالاً فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهداً محايداً وصامتاً.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذين حضروا عرضاً مسرحياً تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذاناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا -وما زالت أضواء الصالة مضاءة- الستارة تفتح وتغلق،.. وبدا أنَّ هناك خللاً ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ إنَّه الستارة قد فتحت ومازال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدبر المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة».

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة،

فإن ذلك النقاش يعدّ جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لا سيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بيرخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، واليوت، وبرنارد شو، وروجيه غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية «عسكر وحرامية» لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية «القاعدة والاستثناء» لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، بل تكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة».

وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل «الصفقة» و«الأيدي الناعمة»، و«أشواك السلام»، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة ١٩٥٢، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع. فقال: «وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي.. انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الأيدي الناعمة» التي تمجد العمل ومسرحية «الصفقة» التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب

في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم.

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية «الطعام لكل فم» للحكيم أيضاً بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبير على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية «مأساة جميلة» للشرقاوي، لأنها تمثل -في نظره- أنموذجاً لانفتاح الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية «ياسين وبهية» لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة»، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل».

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياساً إلى المحتوى. فمرد هذا الإعجاب أن «ياسين وبهية» تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول «أمين» الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيداً آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الإنجليز والإقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقاً من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية «أهل الكهف» التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية».

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مأخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم..».

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة

التفاؤلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها.

وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة ١٩٥٢، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب «بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق..

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتّاب المسرح العربي استحضاراً لشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداء ببريخت فقد افتتح مسرحية «ياسين وبهية» باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً جديداً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلاً بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخير الذي يجذبها إلى نجدته.. ولم

يكن غريب أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الـذي لجأ إليه بريخت وأونوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه».

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيـات الـتراث الشعبي كالـراوي والمهرج والحلقة لدى عدد مـن المسرحيين العرب، لم يكـن الدافع إليه التأثـر بما طرحه بريخت، بقدر مـا كانوا ينشدون العـودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملاً في التحـرر من الآخر، والرجـوع إلى الذات من خـلال البحث عن قالب مسرحـي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بـين هذا الفن الجديد وبـين خصوصياتنا الثقافيـة، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النصـ، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحـث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثـير الآخر (الغرب) مـع توفيق الحكيم في كتابـه «قالبنا المسرحي» الذي أثار من خلاله هاجس التأسيسـ وإشكالية التنظير للمسرح العربـي، وهـي الإشكالية التـي شغلت فكر العديد من الكتّاب مبدعين ونقاداً، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان «نحو مسرح مصري»، رسم من خلالها ملامح المسـرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلاً عـن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعد الله ونوس في «بيانات لمسرح عربي جديـد»، وعلي عقلة عرسـان في «الظواهر المسرحية عنـد العرب»، معمقـاً فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربـي وتبعدنا عن الاستـلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربـي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجـس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكـريم برشيد في مؤلفيه «التنظـير المسرحـي» و«البحث عـن المسرح العربي بشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومـع أن بريخـت مثّل الخلفيـة الفكرية والثقافية لعدد من الكتّاب والمفكرين العرب، وساهمـت نظريتـه وآراؤه ومسرحياتـه في تشكيل الثقافة المسرحية لعـدد من النقاد والمبدعين فكرياً وفنياً، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غـير أرسطية، إلا أن تأثـيره على الخطاب النقـدي المسرحي يعد ضئيـلاً قياساً إلى أثره علـى حركة التأليف والإخـراج. فهل مـرد ذلك أنـه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقـداً؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلاً، بل إن كتاباتـه النقدية- على الرغـم من قلتها- لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

وممـا زاد في ضعـف الخطـاب النقدي

المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أنَّ مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديداً، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعاً وانحساراً على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصوراته الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديدها، فالملحمية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عدداً من المسرحيات الملحمية مثل «النار والزيتون» لألفريد فرج، و«آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور، و«مأساة جيفارا» لمعين بسيسو، و«بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قومت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية «آه يا ليل يا قمر» السرد دون المسرحة عيباً فنياً، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد.

والتزام الشرقاوي في «الفتى مهران» عدداً من حرفيات المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قومها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضاً، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمن الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضاً بالنزعة

الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية.

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دراستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومارست تأثيراً في العملية المسرحية إبداعاً ونقداً وإخراجاً، إنه مؤسس قيماً مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

المصادر والمراجع التي تم الاستناد إليها في إنجاز هذا البحث

١- عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج١، مطبعة الاتحاد، جامعة دمشق ١٩٩١، ص٤٤.

٢- عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٢.

٣- تتبع الدكتور عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

٤- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٨٠، ص١٧.

٥- أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل على الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلافسكي.

٦- حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، ١٩٨٣، ص٢٨.

٧- المرجع نفسه، ص٢٩.

٨- يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي ١٩٦٤-١٩٦٥، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه «الأركانون الصغير» ونشر في مجلة المسرح سنة ١٩٦٤.

٩- طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص٦١.

١٠- السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١ -١٩٩٠، ص٢٧٦.

* * *

الدراسات والبحوث

١٤٨

تأملات وجودية في الأدبيات الصهيودية

كمال راغب الجابي *

يخيل لي أن العدد الأكبر من المسلمين، والعرب منهم بشكل خاص، لم يتح له، أو بالأحرى لم يتح لنفسه، فرصة الاطلاع على الأدبيات اليهودية الرئيسية التي ركبت حصان الصهيونية منذ قديم الأزمنة وأخذت تسابق به أحصنة الاستعمار الأخرى وعلى مدار التاريخ إلى أن تمكنت أخيراً، وإثر جولات عديدة وصولات مديدة، أن تحرز أحد أشواط قصب السبق بوساطته، وبعد زيادة حقنه بالمنشطات الممنوعة والمهيّجات غير المشروعة إلى درجة أصبح معها المجلّي الذي لا يباريه حصان ولا تجاريه أية وسيلة من وسائل شن العدوان..

---

* باحث سوري.

العمل الفني: الفنان رشيد شما.

كما يخيل لي أن عدداً كبيراً من المسيحيين أيضاً، والعرب منهم بشكل خاص، لم يقم بالاطلاع على هذه الأدبيات بشكل واف رغم إلصاق أناجيل عقيدتهم ورسائلها ورؤاها التي أطلق عليها اسم «العهد الجديد» بتوراة اليهود وأسفارها الظاهرة الأخرى التي أطلق عليها اسم «العهد القديم» وضم هذين العهدين في كتاب واحد أطلق عليه اسم «الكتاب المقدس» يتداوله أتباع هاتين العقيدتين على حد سواء..

ولما كانت هذه الأبيات تشكل درجة كبيرة من الخطورة على المجتمعات العربية خاصة والعالمية عامة لأنها الوسيلة التي نثرت عن طريقها الأفكار العنصرية والنزعات العدوانية في رؤوس ونفوس أتباعها، مما أهلهم لحسن تمثيل الأدوار التي رسمها لهم من قام بتأليف نصوصها وإخراج مشاهدها. ولكونها تهدف إضافة لاقتناص الأرض العربية إلى تبديد الجهود الإنسانية الرامية إلى نماء الكون وإعماره وتهدد بنسف الوجود البشري برمته. لذلك فإنّ قيام من اطلع على هذه الأدبيات وتابع حلقات مسلسلها بإطلاع الآخرين على فحواها ولفت نظرهم إلى مغزاها أمر تقتضيه ضرورة الحيطة ويتطلبه وجوب الحذر..

وباعتبار أنه من الصعوبة بمكان كبير، بعجالة هذه المقالة، التطرق وبشكل مفصل إلى الأدبيات الكثيرة التي أنتجها أحبار هذه العقيدة خلال تاريخها المديد، فإن حديثنا هنا سيقتصر على التعريف بالأدبيات الرئيسية ذات التأثير الأشد والانتشار الأكثر منها، والتي تعد نقاط علام بارزة في مسيرة الشريعة التي يطلق عليها اسم «اليهودية» حيناً واسم «الصهيونية» حيناً آخر واسم «الإسرائيلية» أحياناً واسم «العبرية» في بعض الأحايين.. بينما نفضل أن نطلق عليها اسم «الصهيونية» لوجود تلازم وترابط بين اللفظين اللذين قمنا بنحت هذه الكلمة منهما وبين من تشير إليهم هذه الكلمات مجتمعة. وسنكتفي هنا باختيار عدد محدود من هذه الأدبيات بعضها قديم أو يعود إلى العصور الوسطى وبعضها الآخر حديث، مراعين في اختيارنا إمكان تتبع مسار هذه العقيدة عن طريق ملاحقة أفكار من قام بالترويج لها فيها. مع التركيز على ما نشر منها في القارتين الأوربية والأميركية بعدهما البيئة التي نمت فيها الصهيونية وترعرعت واستمدت منها الدعم والعون وبخاصة في القرون الأخيرة من الألفية المنصرمة.. وسنلجأ في البداية إلى إعطاء لمحة موجزة عن الأبيات الأرأس منها ولمحة أكثر إيجازاً عن التي تليها في الأهمية لنضع من لم يتح له الاطلاع عليها في صورة شكلها ومضمونها وأهدافها وغاياتها ولنحفزه للعودة إلى أصولها. ثم سنعمد إلى إيراد الانطباعات التي تشكلت لدينا والتساؤلات التي تواردت إلى ذهننا إثر مطالعتنا لهذه الأدبيات التي



تفتقـر في رأينـا وفي رأي الموضوعيـين مـن قارئيهـا إلى كل عناصر الأدب بمعناه الأخلاقي والسلوكي بينما تعج بكل عناصره بمعناه الإنشائي والإيحائـي والدعائـي والادعائي..

ويأتي كتـاب العهد القـديم في مقدمة هذه الأدبيـات، ويتربع على قمتهـا، ويحتـل موقع الرأس منها. وهو يتألف من عـدد مـن الأسفار بمعنى السور يتراوح بين خمسـة فقـط وبين ما يبلـغ مجموعة ثمانية وأربعـين سفراً ظاهراً تزيد عدد صفحاتها عن الألف والخمسمائة صفحة وتشكل أكثر مـن ثلاثة أرباع الكتاب المقدس اليهـودي المسيحـي.. ويطلق على الأسفار الخمسة الأولى من هذا الكتاب اسم «التـوراة» وهي الأسفار التـي يعتقد أتباعها بأنها أنزلت على النبي موسى في جبل حوريب في صحراء سيناء وقد يطلق هذا الاسم على كامل كتاب «العهد القـديم» من باب إطلاق اسم الجزء على الكل..

ويعـود الاختـلاف في عـدد أسفار هذا الكتـاب إلى اختلاف المذاهب التي تقر بهذه الأسفـار وتؤمن بهـا. فالسامريون الذين لا يتجاوز عددهم بضع مئات ويقيمون في نابلس ويعتبرون أنها القدس ولا يعتدّون ببيت المقدس ولا يعترفون بحرمتها، لا يؤمنون إلاّ بالأسفار الخمسة الأولى من العهـد القديم ويطلقون عليها اسم «التـوراة السامرية». بينما يؤمن قسـم كبير من الصهيوديين بمـا يطلق عليه اسـم «التـوراة العبريـة» وهي التـي تضم إضافة إلى الأسفـار الخمسة التي يؤمن بها السامريـون أربعة وثلاثين سفراً آخراً. وهذه التوراة هـي الأكثر انتشاراً في العالم المسيحي لأنه تم تبنيها من قبل البروتستنت المسيحيين إضافة إلى الصهيونية. بينما يؤمن الكاثوليك

والأرثوذكس بما يطلق عليه اسم «التوراة اليونانية» وهي تضم ثمانية وأربعين سفراً أي بزيادة تسعة أسفاراً على «التوراة العبرية». وهي التي ترجمت إلى اليونانية عام ٢٨٢ب.م في عهد بطليموس الأول في الإسكندرية وقام بترجمتها اثنان وسبعون من الحاخامات بواقع ستة حاخامات من كل من الأسباط الاثني عشر. لذلك يطلق عليها أحياناً اسم «التوراة السبعينية».. وبالإضافة إلى الأسفار الظاهرة أو القانونية التي أشرنا إليها يوجد مجموعة من الأسفار تسمى «السّرية» أو «البرّانية» أو «المخفيَّة» يحرص حاخامات هذه العقيدة على عدم اطلاع الأغيار عليها. وقد يعود إخفاؤها كما تقول الرواية الرسمية الصهيونية إلى أن مؤتمراً عُقد في «جبنة» غرب القدس عام ١٠٠م أقرَّ الأسفار المقبولة من غيرها بعد أن كان المجتمع الكنسي الصهيوني قد أعلن إيقاف فترة التأليف التوراتي في القرن الرابع ق.م في أثناء عهد الإسكندر الكبير.

وفي هذا السياق لم يعد هنالك الآن من لا يقرُّ، وحتى من علماء اللاهوت الصهيوديين أنفسهم، بأن التوراة كتاب جرى تأليفه من قبل مجموعة من الحاخامات بعد ضياع أصوله المنزَّلة على النبي موسى في القرن الثالث عشر ق.م بسبب المنازعات التي دارت بين أتباعه وبين بعضهم من جهة وبينهم وبين الآخرين من جهة أخرى. وأنَّ هذا التأليف قد جرى إثر العودة من السبي إلى بابل في القرن الخامس ق.م. وقد توصل هؤلاء العلماء اللاهوتيون إلى تحديد أربع مجموعات من الكتَّاب شاركت في كتابته أُطلق عليها اسم مدارس وهي اليهوِّية والالوهيميَّة والمدرسة الكهنوتيَّة ومدرسة كتَّاب التثنية. كما تمكنوا من تحديد المقاطع التي قامت كل من هذه المدارس بكتابتها فيه.. وليس أدلُّ على هذا من ما أقرَّه المجمع المسكوني للفاتيكان الثاني المعقود خلال أعوام ١٩٦٢- ١٩٦٥ بأغلبية ٢٣٤٤ صوت ضد ستة أصوات فقط بأن (أسفار العهد القديم تحتوي على شوائب وشيء من البطلان ومع ذلك فيها شهادة على تعليم إلهي)..

وإذا ما عمدوا إثر هذا التمهيد إلى إلقاء بعض الإضاءة على كتاب العهد القديم والذي يمكن وصفه بأنه كتاب تاريخ معبّأ بالتدليس مغلف بهالة من التقديس.. وابتدأنا بأسفار التوراة الخمسة والتي هي (التكوين والخروج والعدد والتثنية واللاويين) لوجدنا أن البارز من أحداثها يدور حول خلق العالم ووصف الجنة وطرد آدم وحواء منها بسبب أكلهما من الشجرة أو الشجرتين المحرمتين. ثم تتبع خط أحد فروع نسلهما بالاسم وبتاريخ الميلاد والوفاة وصولاً إلى النبي نوح والطوفان الذي جرى بعصره والذي يعيده الكتاب إلى غضب الإله بسبب اختلاط أبنائه بأبناء الناس. ثم التأسيس لفكرة السامية عن طريق إيراد قصة خرافية تتعلق بتعري

وسكر النبي نوح ولعنه لابنه حام بسبب رؤيته لعورته خـلال سكرته وتقديسـه لسام لعدم رؤيته إياها خلالها. ثم تتبع أنسال سام وحام واعتبارها الكنعانيين من نسل حام لاقتناص أراضيهـم بسبب تلك اللعنـة ومنحها لنسل سـام عن طريـق وعد الرب للنبـي إبراهيم أحـد أحفـاد سـام بمنحه ومنـح ذريته من بعده كل المساحـات التي تطأها قدماه، ومدَّ ذلـك من أوركلدان مسقـط رأسه في العراق إلى مصـر التي زارها وقدم زوجته لفرعونها للحصـول على عطاياه، كما قدمها بعد ذلك إلى أبيمالك زعيـم الفلسطينيين، وقدم ابنه اسحق زوجته إليه أيضاً للغاية نفسها، وذلك للإيحاء للأتباع بجـواز استخدام الأعراض للوصـول إلى الأغراض. ثم إيراد قصة النبي لوط ابن أخ النبي إبراهيم والذي رافقه عند مغادرته لمسقط رأسه، وتهديم مدينتي سدوم وعمُّورة اللتين كان يقيم في إحداهما لارتكاب أهلها الفاحشـة، ورفد هذه القصة بأحداث اغتصاب الابنتين بعد إسكارهن له، وإنجاب إحداهـن عمون منه وهو الـذي بنى مدينة عمان. والأخـرى لمؤاب أبـو المؤابين. وذلك لوضـع أسس العـداء بين أنســال سام وبين هاتين المجموعتين من البشر. ثم ذكر قصص وحكايـا كثيرة حـول أساليب غـدر الأنبياء وأولادهم لقومهم من جهة ولأصحاب الأرض الكنعانيين أو الفلسطينيين من جهة أخرى مع التعريج على مغامراتهم الجنسية كزنى النبي يعقوب بكنته وارتكاب إحدى أولاده الفاحشة مع أخته ومع تكرار وعد الرب لإسحاق وابنه يعقوب أو إسرائيل بمنح ذريتهما أرض كنعان إرثاً أبدياً..

والتركيز بعد ذلك على قصة النبي يوسف، أحـد أبناء النبـي يعقوب، وبيعـه في مصر ودعوته لأخوته عند زيارتهم لها للإقامة معه. ثـم موته فيها واستبعـاد المصريين لأولادهم وأحفادهم حتى ظهـور النبي موسى وإلقائه في اليم ثم تربيته في قصر فرعون وهربه من مصر إثر قتله لأحد مواطنيها دفاعاً عن أحد مواطنيه، ولجوئه إلى مدين، وزواجه من ابنة كاهنهـا، ثم عودته لمصـر لإخراج قومه منها إثر ظهـور الرب وطلب ذلـك منه. ونجاحه بعملية الخروج بمـؤازرة المعجزات التي ذلل له الرب العقبات التي واجهته. وظهور الرب له وتزويده بالشريعة والتعاليم وألواح الوصايا ووعـده له بأرض كنعان استمراراً لوعد آبائه بهـا وطلبه منه طرد سكانها وقتلهم وإبادتهم وعدم تمكنه من ذلـك بسبب قوة الكنعانيين حسب ما أفاد بـه الجواسيس الذين أرسلهم لهـذه الغاية. وتخوف قومـه من ذلك وكتابة التيه عليه أربعين سنة بعدد الأيام التي قضاها الجواسيس في أرض كنعان بواقع سنة عن كل يوم، مع تنمية مشاعر التفوق والتميُّز لديهم، وحصرهم بالعدد حسـب أسباطهم. وحصر الكهانـة في سبط لاوي أحد أبناء يعقوب. ثم كتابـة النبي موسى للتوراة وموته بسبب عدم

تقديسه لربه بشكل كاف ومنعه من دخول أرض كنعان وإحالة ذلك على خليفته «يوشع بن نون» وضياع قبره وتدوين ذلك بنفسه في التوراة..

وأما باقي أسفار التوراة العبرية أو اليونانية فتروي الأحداث التي جرت بعد موت النبي موسى ابتداء من اقتحام «يوشع بن نون» لمدينة أريحا وإفناء شعبها بالغدر وبالتحالف مع إحدى الزانيات فيها. ومروراً بعهد القضاة الذي استمر حوالي قرنين من الزمان. ثم عهد المملكة الموحدة الذي لم يستمر أكثر من ثمانين عاماً في ظل الملكين أو النبيين داود وسليمان وبناء الأخير للهيكل في مدينة القدس بمساعدة حيرام ملك صور. ثم خلاف الأبناء والعبيد بعد موته وصولاً إلى السبي الصغير الذي قام به الملك شلمانصر الآشوري عام ٧٢١ قبل الميلاد من السامرة والسبي الكبير الذي قام به الملك نبوخذنصر البابلي من يهوذا عام ٥٨٦ قبل الميلاد ثم عودة المسبيين عام ٥٢٣ قبل الميلاد بعد زواج أستير من ملك فارس الذي غزا بابل والذي أعطى لنحميا ساقيه نداءً بعودتهم مشابه لنداء بلفور في قادم الأيام وقيام «عزرا» بعد ذلك بإعادة كتابة التوراة وقيام كل من الأنبياء الآخرين والذين يزيد عددهم عن خمسة عشر نبياً خلال فترة خمسة قرون بكتابة سفر أو أكثر له فيها مع كتابة بعض أسفار الحكمة أو أسفار الحب كسفر «المزامير أو الزبور» أو الأسفار الخيالية وإكمال بعضها في التوراة اليونانية.. وذلك إضافة للتعليمات الدينية والأحكام الدنيوية التي اختار كتّابها أغلبها كما اختاروا الأحداث البارزة منها من الأحكام السائدة والأساطير الشائعة في المنطقة بعد أن صبغوها بلون التميُّز والاختيار لأتباعهم والاحتقار للآخرين. وبعد أن أشبعوها بالغائية مع التحلل من القيم الأخلاقية حيناً. أو بالإزدواجية مع التناقض في الأحكام والمواقف حيناً آخراً. وبالعبثية مع الانغلاق على الذات في أغلب الأحايين..

والصهيونيون في «العهد القديم» وفي التوراة منه بالذات، كما يصورون لأنفسهم وللآخرين، هم مركز العالم ومحور الوجود. فالرّب هو ربهم، والحرب هي حربهم، والأرض هي أرضهم، وكل مال الدنيا هو مالهم، والآخرون هم عبيدهم وخدمٌ لهم، وهم يسببون المشكلات أينما وجدوا وحيثما حلوا، وأنبياؤهم يطرحون الرؤى وينثرون التصورات والتأويل مفتوح أمامهم في كل الاتجاهات. وليس على الأتباع سوى تنفيذ المخططات ودعم التوجهات ومحاكاة الممارسات..

* * *

ويأتي كتاب «التلمود» في المرتبة الثانية من مراتب الأدبيات الصهيونية بالنسبة لبعض أتباع هذه العقيدة والذين كان يطلق عليهم اسم «القرّائين» الذين يكتفون بقراءة التوراة التي كانت تسمى «المقرا» مع «العهد

القديم» الذي يضمها.. بينما يزاحم التلمود كتاب (العهد القديم) على قمة هذه الأدبيات بالنسبة لأغلب هؤلاء الأتباع الذين كان يطلق عليهم اسم «الفريسيين» وهم الذين يشكلون المذهب الأرثوذكسي وتتكون منها الطبقة الحاكمة في الأرض العربية المحتلة التي يسيطر عليها «الصهيوديون» حالياً.

والتلمود هو الكتاب الدموي العنصري الذي يعجُّ بالحقد والكراهية ويفيض بالتصورات العدوانية وبالتمنيات الشيطانية وبالرؤى الخرافية.. وهو الشريعة الشفوية التي يعتقد هؤلاء الأتباع بأن ربهم «يهوه» شافه بها النبي «موسى» تفريقاً لها عن الشريعة الكتابية الممثلة بالتوراة. كما يعتقدون بأنه تناقل هذه الشريعة أربعون شخصاً شفاهاً جيلاً بعد جيل حتى قيَّدها كتابةً الحاخام «يهوذا هاناسي» الذي يطلق عليه اسم «الأمير» ويقسم «التلمود» إلى قسمين الأول يطلق عليه اسم «مشنا» وهو يجمع التعاليم الصهيودية في الدين وفي الدنيا والذي أكمل الحاخام يهودا المشار إليه جمعه وتقيده كتابة. والقسم الثاني يطلق عليه اسم «الجمارا» وهو يعني التكملة والاستمرار والشروح والتفاسير التي قام بها حاخامات كثيرون. وللتلمود مصدران متباينان أحدهما يطلق عليه اسم تلمود بابل والثاني تلمود فلسطين وهما يختلفان في المتن كما يختلفان في النصين. ويوجد كثير من الملحقات لهذا الكتاب يطلق على بعضها اسم «برايتا» أو الأسفار البرانية ألفها الحاخام عازار بن يعقوب وهنالك ملحقات أخرى له من أهمها كتاب «المدراش» وهو توسيع مع تصرف في التوراة ألّفه الحاخامات وجعلوه بمنزلة الفرع والدرع للتلمود ولأحكامه بمثابة المقياس والمتراس.. ولقد استغرقت كتابة التلمود وملحقاته حوالي الألف عام من القرن الخامس قبل الميلاد إثر العودة من السبي وإلى القرن الخامس بعد الميلاد..

وتضم «المشنا ستة أقسام يطلق على كل منها اسم «سدر» أو «صدر» مقابل كلمة «سفر» في «العهد القديم». ويضم كل سدر عدداً من الفصول يجري فيها توضيح ما جاء بالتوراة بشأنها. وهذه الأقسام الستة هي «سدر زراعيم» أو «المزروعات و سدر موعد» أو الأعياد و سدر ناشيم» أو النساء وسدر نزقين» أو الأحكام والأضرار و سدر قداشيم» أو المقدسات و سدر طهاروت» أو الطهارة.. وتتطرق هذه الأسدار الستة بفصولها الثلاثة والستين إلى جميع أحكام الشريعة بفروعها وتفصيلاتها وبكامل مفرداتها وتركيباتها.. وأما «الجمارا» أو الإكمال فتتضمن الشروح والمناقشات والتفصيلات المستفيضة للأقسام الستة ولغيرها من المواضيع. والتلمود البابلي كتابٌ كبير الحجم ويزيد عن حجم التلمود الفلسطيني بأربعة أضعاف وتتألف طبعته الإنجليزية من ستة وثلاثين مجلداً تقارب عدد صفحاتها الثلاثة آلاف وتسعمئة صفحة..

وتشبه بعض أسدار التلمود التوراة بالماء حيناً والملح حيناً والمشنا بالنبيذ أو الفلفل والجمارا بالنبيذ المعطر وبالتوابل. وتعتبر أن من درس التوراة لوحدها فإنه يفعل فضيلة لا يكافأ عليها، ومن يدرس المشنا يفعل فضيلة يستحق أن يكافأ عليها، وأما الجمارا فلا تسمو على فضيلة درسها أية فضيلة أخرى..

ويعالج التلمود إضافة للتنظيمات الحياتية والأحكام الفقهية الخاصة بها مواضيع عديدة بعضها يتعلق بتنظيم عمل الإله في السماء وبعضها متعلق بتقديس الحاخامات وأقوالهم واعتبارهم أهم مصادر الشريعة وينسب المعجزات إليهم ويولي الخرافة والتنجيم إليهم الكثير من التقدير والتعظيم ويعلي من منزلة العفاريت والشياطين ويروي الكثير من القصص عنهم. وبعضها الآخر يتعلق بتقرير أفضلية آدم على حواء بالخلق إذ كان أطول منها ثم قصر الإله قامته عندما تجاوب مع أحابيل النساء.

ويتنكر التلمود كشقيقته التوراة للمثل والأخلاق ويتفوق عليها بتمجيد بني إسرائيل وتحقير الآخرين.ويعتبر اليهود أعلى من الملائكة وبأن من يعتدي عليهم هو كمن يعتدي على يهوه ويحذر أتباعه من التعامل مع الآخرين أو الأغيار إلا لاستغلالهم لمصلحتهم ويشجعهم على اتباع وسائل الغش والنصب والاحتيال عليهم. ويحثهم على القيام بقتلهم واستخدام دمائهم في عجن الفطير الذي يستخدم في عيد الفصح. ويحذرهم من إنقاذهم في حالة قدرتهم على ذلك. ويعتبر أموالهم لهم لكونهم أبناء الله والورثة الشرعيين له ولكون المال هو مال الله ويطلب منهم العمل على استعادته منهم..

ولا يعترف التلمود بالمسيح ولا بالمسيحية ويعتبره غشّاشاً ومحتالاً كما يعتبرها عقيدة «آثمة» ويلعن كتابها المقدس وينعت كنائسها بأبشع الأوصاف ويبشر بمسيح خاص باليهود من نسل داود سيأتي بعد حرب التنين وظهور يأجوج ومأجوج والقضاء على أعداء اليهود حيث سيحل الفناء بثلث سكان العالم وستعود السلطة للشعب المختار وسيندفع الناس للدخول في شريعتهم حيث سيقبلون جميعاً بهذا ما عدا المسيحيين تكفيراً عن أخطاء جدودهم.. ويحدد التلمود علامات لعودة المسيح بطرح الأرض لقمح كثير تكون الحبة الواحدة منه بحجم كلاوي الثيران وبعناقيد من العنب تكفي الحبة الواحدة لملء ثلاثين دناً من الخمر وبإنباتها للملابس وللصوف على الأشجار وبارتفاع بناء أورشليم ثلاثة من الأميال وبترصيع أبوابها باللآلئ وكريم الأحجار. كما يعالج التلمود مواضيع أخرى تلعب على نفس الأوتار..

ومن الأدبيات المساندة للتلمود كتاب «الزوهار» أو الإشراق الذي ألفه «موزس دي ليون» وأصبح خلاصة الفكر الصوفي

الصهيـودي في القرن الرابـع عشر الميلادي حيث نهل مـن أحكام التلمـود وأضاف إليه وركّـز على مجـيء مسيحه المنتظـر وعودة الصهيوديـين إلى فلسطـين واعتـبر التوراة المخطط الذي تزود به الله قبل خلق العالم..

ومن هذه الأدبيات أيضاً كتاب «الشولحان عـاروخ» أو «المائدة المصفوفـة» والذي ألفه «يوسف كارو» في القرن الخامس عشر الميلادي وأصبـح دليل الحيـاة الصهيونيـة والكتاب الرسمي لها في المعاملات القانونية..

وكان قد سبق هذين الكتابين كتاب للفقه اسمه «الحلقاء» ألفه إسحق بن يعقوب الفاسي في القرن الحادي عشر الميلادي في الأندلس حيث جاء بمنزلة تلمود مختصر. وكتاب «دليل الحائريـن» لتلميذه «موسـى ابن ميمون» في القرن الثاني عشر الميلادي والذي يعتبر أهم مؤلفات الفقه التلمودي ويوصف بأنه أعطى أحكاماً قاطعة وفاصلة حول الآراء المتضاربة الواردة في التلمود كمـا يوصف كتابه «تثنية التـوراة» بأعظم ما أنتجته قرائح اليهود بعد تدوينهم للتلمود..

* * *

ويعد كتـاب «عيسـى ولد يهوديـاً» من الأدبيات البارزة التي كان لها الأثر الكبير في بعث الأفكار الصهيودية بعد مرورها بفترة من الركود نتيجة لمعارضة المجتمعات الأوروبية لها واضطهادهم لأصحابها في القرون الوسطى ومحاكمتهـم أو مناظرتهـم وحـرق أدبياتهم في الساحـات العامة وفي أغلـب عواصمها ومدنها. ومؤلف هـذا الكتاب لم يكن يهودياً، وإنمـا كان مسيحياً وصاحب حركة الإصلاح الديني في القـرن الرابع عشر الميلادي التي ناهضت لإزاحـة وصاية الكنيسة على الدين المسيحـي وجاهدت لإحـلال وصاية الكتاب المقدس بدلاً عنهـا. إذ أدى ذلك إلى إلصاق المقدسات المسيحيـة بالمقدسات الصهيودية وإلى تسريب الصيودين أفكارهم إلى الكنيسة البروتستانتية التي نشأت نتيجة لهذه الحركة، والتي أخذت تشيد باليهود كشعب الله المختار وتروج بأن الله يكره من يكرههم ويسيء إليهم ويحب من يحبهـم ويحسن إليهم ويساعدهم في العودة إلى الوطن الذي وعدهم الله به في فلسطين..

وقـد لاقت هذه الأفـكار قبولاً في بعض دول أوربـا وبخاصة في هولنـدا وفي إنكلترا التـي ظهر فيهـا «جون كالفـين» ونشر لواء الدعوة البروتستنتية بين أرجائها بعد أن أسس كنيستـه في سويسـرا ثم امتـدت إلى فرنسا واسكتلندا في القرن السادس عشر الميلادي. وأخـذ الصهيوديـون الإنكليـز يستغلـون هذا التطـور لربط المصالـح الاستراتيجية البريطانيـة بالمشاعـر الوليـدة للمسيحية الصهيونيـة.. ويروّجـون بأنّ المشـاكل التي واجهتهـا بريطانيا في الحـرب الأهلية تعود إلى غضـب الله بسبب سـوء معاملة اليهود. وقـد أجج هذه المشاعر ظهور كتاب لـ «هنري

فنش» المستشار القانوني لملك إنكلترا في عام ١٦٢١ تحت عنوان (الاستعادة الكبرى للعالم) دعا فيه إلى حملة صليبية جديدة لاستعادة إمبراطورية الأمة اليهودية. كما ظهر كتاب لـ «فيليب جنتل» عام ١٧٠٠ في فرنسا دعا فيه إلى مقايضة السلطان العثماني مدينة روما بمدينة «القدس» لتسهيل توطين اليهود في فلسطين. كما نشرت دراسة في إنكلترا أيضاً للـورد «إيـرل أوف شانتسبري» عام ١٨٣٩ تقول بأن اليهود هم الأمل في تجدد المسيحية والعودة الثانية للمسيح. وأن لله إرادة بعودتهم إلى فلسطين وأن الإنسان قادر على تحقيق إرادة الله كما روجت هذه الدراسة لمقولة (شعب بلا أرض لأرض بلا شعب)..

وأمـا «مارتـن لوثـر» الـذي أثـار هذه العواصف فقد أدرك خطأه بعد نشره لكتاب (عيسى ولد يهودياً) وقام بتغيير موقفه من اليهود. ونشر كتاباً آخر تحت عنوان (فيما يتعلق باليهود وأكاذيبهم) قال فيه «ألم يكف اليهود مصاصو الدماء بأنه حرَّفوا الكتاب من الدفة إلى الدفة «كما قال فيه» اعلم أيها المسيحي أنك لم تجد بعد الشيطان مباشرة عدواً أشرس وألد من اليهود».. لكن أتباعه وبتضليل من الصهيونيين لم يعتدوا بهذا الكلام وتمسكوا بكتابه الأول وتنكروا لما سبق أن نادت به الكنيسة الكاثوليكية بأن الله طرد اليهود من فلسطين عقاباً على صلب المسيح هذا الاعتقاد الذي فلسفه القديس «أوغسطين» في القرن الرابع ثم القديس توما الأكويني في القرن الثالث عشر وميَّزا فيه بين مدينة الله وجعلاها في السماء واعتبر أن الوعد بأرض الميعاد يتعلق بها وبين مدينة الأرض أو القدس وجعلاها إرثاً للمسيحيين من المسيح..

ويحتل كتاب «الدولة اليهودية» لـ «تيودور هرتزل» مركزاً متقدماً في الأدبيات الصهيونية اللاحقة. إذ تم نشره في عام ١٨٩٦ وقبل عقد المؤتمر الصهيوني في بال في سويسرا بعام واحد. وقد عكس «هرتزل» في هذا الكتاب تطلعات الصهيونيين الذين نشؤوا وترعرعوا في ظل تعاليم التلمود. كما ركـز فيه على العلم والتكنولوجيا اللذين كان يرى فيهما تقدمهم وحل مشاكلهم الحياتية.. وكان قد سبق لليهودي الألماني «جوزف هس» أن نشر في منتصف القرن التاسع عشر كتاباً بعنوان «روما والقدس» دعا فيه إلى تجميع اليهود من شتاتهم واحتلال فلسطين لتكون وطناً لهم.. وقد قال «هرتزل» عن هذا الكتاب في يومياته بأن كل ما قام به خلال حياته يمكن العثور عليه فيه. ورغم ذلك فقد طرح في المؤتمر الصهيوني في عام ١٨٩٧ توطين اليهود في «أوغندا» أو «العراق» أو «سيناء» ولكن رفض الإنكليز ذلك جعل الرأي يتوجه إلى الاستيلاء على فلسطين وتوطينهم فيها..

وأما الكتاب الذي يحتل قمة الأدبيات الصهيونية الحديثة فهو كتاب «بروتوكولات

حكماء صهيون» والذي يغلب الظن بأن النصوص التي يضمها هي المبادئ التي يجري تدريسها للقيادات والزعامات الصهيونية بعد أن أعدت من قبل فئة مختارة من أحبار هذه الجماعة وأقرت في مؤتمراتها. حيث ظل تداولها سراً إلى أن تمكنت إحدى السيدات الإفرنسيات من سرقتها أو سرقة أجزاء منها من وكر أحد زعماء الماسونية الصهيونيين، ووصلت الأجزاء المسروقة إلى يد أستاذ روسي يدعى «سرجي نيلوس» قام بنشرها لأول مرة عام ١٩٠١. مما أثار غضب الرأي العام على اليهود وأثار حنق اليهود بسبب انفضاح نواياهم. وعمدوا إلى محاولة التنصل منها بعد أن اعترف زعيمهم «هرتزل» بسرقتها. ثم أقبلوا على محاولات منع تداولها. ولكن ذلك لم يمنع من نشرها وترجمتها إلى أغلب اللغات الحية وتوزيعها ثم اختفائها بظروف غامضة.. ولعل اكتشاف هذه البروتوكولات في وكر أحد المحافل الماسونية يشير بشكل أو آخر إلى اضطلاع هذه المحافل بالنشاطات الصهيونية وبشكل سرّي يعيق إمكانية توجيه الإضاءة الكافية إلى أدبياتها.

وتتألف الأجزاء المنشورة من هذه البروتوكولات من أربع وعشرين فقرة تبحث في مواضيع متداخلة غير معنونة، ولكنها تشترك في أنها تركز على السياسات والخطط والاستراتيجيات المستقاة من التلمود والتوراة، والتي يلزم فيها معدوها جميع أتباع الشريعة الصهيونية باعتناقها والعمل على تنفيذها لهدم البنى النفسية والاجتماعية والاقتصادية والعمرانية لدى جميع دول العالم (الأغيار أو الأمميين) ولدى أتباع الشريعة المسيحية بشكل خاص، وذلك كي يتمكن الشعب المختار من الوصول إلى حكم العالم بشخص فرد من ذرية داوود سيكون أنساله ملوكاً وحاخامات للعالم إلى أبد الآبدين حسب تصورات وتمنيات الصهيونيين..

* * *

وأما الأدبيات التي انتشرت في القارة الأميركية والتي أسهمت في تنامي فاعلية الصهيونيين فيها. سواء المنضوي منهم تحت مظلة الشريعة اليهودية أو الشريعة المسيحية. وجعلتهم يشكلون معاً جبهة متناغمة يبدو فيها المسيحيون المتصهيدون الذين يطلق عليهم اسم «الميسوديست» في بعض الأحيان أكثر حماساً واندفاعاً في الدفاع عن المصالح الإسرائيلية من الصهيونيين أنفسهم.. فيأتي في مقدمتها كتاب (عيسى القادم) للقس (وليم بلاكستون) والذي صدر في عام ١٨٧٨ وترجم إلى أربعين لغة، وكان أكثر الكتب انتشاراً في القرن التاسع عشر بعد الكتاب المقدس. إذ ربط مؤلفه بين عودة اليهود إلى فلسطين وبين عودة المسيح إلى الأرض. وقد عمد هذا المؤلف إلى تأسيس منظمة (البعثة العبرية من أجل إسرائيل) في عام صدور كتابه والتي تحولت إلى ما يسمى (الزمالة اليسوعية

الأميركيـة) وهي التي شكلت ولا زالت تشكل قلب اللوبي الصهيوني في أمريكا..

ومـن الأدبيات البارزة التـي انتشرت في الولايات المتحدة كتاب (الإنجيل) الذي نشره عام ١٩٠٩ (سايروس سكوفيلد) والذي يعتبر الأب اللاهوتي للصهيونية المسيحية. وقد فلسف فيه نظرتـه إلى الصهيونية بقوله بأن لله برنامجـين وشعبـين يتعامـل معهما وأن إسرائيل هـي مملكة الله علـى الأرض وأن الكنيسـة المسيحية هي مملكتـه في السماء. قالبـاً النظريـة الكاثوليكيـة التـي كان قد عبر عنها «أوغستـين» وتوما الإكويني وسبق الإشارة إليها..

ومن أبرز الأدبيات الصهيونية ذات المنشأ الأميركي مجلة «برج المراقبة» التي أصدرتها جماعة «شهود يهـوه» والتي أسسها «شارلس راسل» في بنسلفانيا في الولايات المتحدة عام ١٨٧٦ ثـم انتشرت خارجها واستقطبت كثيراً من الإسرائيليين الروحيين الذين خرجوا من الطوائف البروتستنتية والكاثوليكية وانضموا إلى الصهيوديـين بالتبشـير بملكـوت يهوه ورجوع المسيا. وقد تابع مسيرة «راسل» الذي تـوفي عام ١٩١٦ خليفته (جـوزف رذ فورد) الذي توفي بدوره عام ١٩٤٢ بعد أن أصدر ما يزيد على سبعين كتاباً واثنتين وثلاثين رسالة ومئة أسطوانة ترجمت إلى حوالي تسعين لغة كلها قـدح وذم في الكنائس المسيحية.. وتعد هذه الأدبيـات من أشد وسائـل الدعوة إلى التاويـلات المضللة لنصوص العهد القديم وبخاصـة (سفر حزقيـال) ونصوص العهد الجديـد وبخاصـة (رؤيـا يوحنـا) وبشكل يتماشى مع الأهداف الصهيونية ويؤيد حقها في أرض فلسطين العربية ويبشر بقرب مجيء المسيح ويسعـى إلى قيام معركة (هرمجدون) التـي تعتبر من وجهة هـذه الجماعة حتمية الوقـوع بعد ظهور يأجوج ومأجوج. كما يروّج أتباعهـا بـأن المحرقة النووية هـي القادرة وحدهـا على تنفيـذ سيناريو هـذه المعركة وعلى إعـادة المسيح إلى الأرض الذي سينزل بالجسد حسب اعتقادهم خلال هذه المعركة وسيرفع بالجسـد ١٤٤ ألف من الإسرائيليين (بواقـع اثني عشر ألفاً مـن كل من الأسباط الاثنـي عشـر) ليكونوا حاخامـات العالم في الألفية السعيدة التـي ستلي هذه الأحداث. إذ أكـد «راسل» مؤسس هـذه الجماعة بأن عـام ١٩٤١ ستكون بداية هـذه الألفية وأن عـام ١٩١٨ سيشهـد انقراض البابوية من رومـا. ثم عـاد خلفه (رذ فـورد) ليؤكد بأن عـام ١٩٢٥ سيشهد عـودة الأنبياء القدامى إبراهيـم وإسحق لتأسيـس نظام ثيوقراطي جديـد على الأرض.. ولكن السنوات تمر ولا يـزال الخبثاء يسوفون ويتوقعـون والأغبياء يصدقون ويناقدون..

الأمر الجديـر بالملاحظة في هذا المجال بأن المبدأ اللاهوتي الذي يتيح لأية مجموعة من المسيحيين أن تقوم بتفسير الكتاب المقدس

بهدي مـــن روح القدس وقد أدى إلى قيام ما يزيد على ١٢٠٠ مذهب بروتستنتي منها ٢٠٠ مذهـــب في إنكلترا وحدها. كما أدى إلى قيام العديد من الدعاة بترويج ما يرونه من أفكار يبث الصهيوديون مخططاتهم بوساطتهم وعن طريق الأجهزة المرئية والمسموعة إضافة إلى الوسائـل المكتوبة ومن أشهر هـؤلاء الدعاة في الولايــات المتحدة (بات باترسون) صاحب برنامج (نادي السبعمئـة) لاشتراك سبعمئة مساهم فيه ويتابع هذا البرنامج حوالي ٢٠٪ من العائلات الأميركيــة و(جيمي سواجرت) الــذي يتابعه حوالي ١٠٪ منها. و(جيم بيكر) و(جيري فالويل) و(أورال روبرتس) الذي يتابع كلا منهم حوالي ٧٪ منها. و(كينيث كوبلاند) و(ريتشــارد دي هان) و(ريكس هامبرد) الذي يتابع كلا منهم حوالي ٥٪ من هذه العائلات.. وتجمع هؤلاء الدعاة مع مريديهم جمعية تطلق على نفسها اسم «الأنكلوساكسون البروتستنت البيض» W.A.S.P تضم حوالي ٤٠ مليون من أصل حوالي ٧٧ مليون أميركي بروتستنتي ينتمون إلى حوالي ٢٠٠ طائفة..

× × ×

نصـل بعد هـذا العرض السريـع إلى نتيجة مؤداها أن نشوء الحركة البروتستنتية وتوظيفها لتحقيــق المكاسب الصهيونية بعد بعثها مــن سباتها. والترويــج لها عن طريق الأدبيــات التي أشرنــا إلى بعضها. أسهم في تغلغـل الفكـر اليهودي إلى قلـب المسيحية.

ونجح في ربط الإيمان المسيحي بعودة المسيح بقيام دولة صهيون، وبإعادة تجميع اليهود في فلسطين حتى يظهر المسيح بينهم.. وأن هذه الأدبيات لعبت الدور الأكبر في تحويل النظرة المسيحيــة إلى فلسطين مــن الأرض المقدسة التــي ظهر فيهــا المسيح إلى وطــن لليهود، وتعليق عودته بالجهد البشري وليس بالتدخل الإلهي. ووضع ثلاث إشارات لهذه العودة أولها قيــام إسرائيل (وقد أقيمـت في عام ١٩٤٨) وثانيهــا احتلال القدس (وقد احتلت في عام ١٩٦٧) وثالثها إعادة بناء الهيكل على أنقاض المسجد الأقصى (والجهد البشري على قدم وساق لتنفيذ ذلـك وهنالك حساب مصرفي بمبالغ كبيرة مفتوح لهذه الغاية)..

وفي هذا السيــاق ومــن التأويلات التي يشيعهــا الصهيوديــون ويروجون لهــا تأويل التقــويم العبري الذي يشــير (حتى التقاويم المطبوعــة لدينا) إلى عام ٥٧٦٢ عبري. إذ إن هذا التقويم بالتصور اليهودي هو تأريخ لنزول آدم إلى الأرض حيث يقرنون بين مرور حوالي ستــة آلاف عام على نزولــه وبين أيام الخلق الستة بواقع ألف سنة لكل يوم وبذلك تصبح البشرية مقبلة بوجهــة نظرهم على مشارف اليوم السابع الــذي ارتاح الرب فيه وسيرتاح البشر مثلــه في الألفية السعيدة القادمة بعد قيــام معركة هرمجدون وتهويد الناجين منها والباقين على قيد الحياة..

وقد أوغل الصهيوديون في هذه التأويلات

في أثناء الحرب الباردة بين المعسكرين الأمريكي والسوفييتي وأخذوا بالترويج بأن الروس هم الذين يمثلون يأجوج ومأجوج باعتبارهم حلفاء للعرب. وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي راحوا يشيعون بأن يأجوج ومأجوج هما رمز لمسلمي الجمهوريات الإسلامية الست التي انفصلت عنه. وأن نهر الفرات الذي سيجف بحسب تأويلهم لسفر رؤيا يوحنا. والذي سيحشد خلفه مئتي مليون تحت امرة ديكتاتور سيسحقه المسيح عند نزوله جميعاً.. ورغم ذلك فإنَّ هنالك الكثير من المسيحيين العقلاء الذين يرفضون الانجرار إلى هذه الترهات. كما ورد في صحيفة أندبندت في ١٩٩٠/٥/٥ رداً على ما أشاعه الصهيونيون في ذلك الوقت بأن حرب الخليج هي بداية المعركة (هرمجدون) والتي قالت (بأنه ليس للمسيحيين أية علاقة بهذه الخزعبلات. وأن التاريخ أثمن من أن يحشر في خطة مبرمجة واحدة. وأنَّه مهما كان الاعتقاد بالمسيح فإنَّه لا يمكن أن يعني تحقير وتقزيم تاريخ الإنسانية غير اليهودي وغير المسيحي)..

لكن الأمر المخيف هو الانقياد الأعمى لكثير من المسؤولين الأميركيين وتابعيهم الإنكليز لهذه التأويلات الهدامة وللمحاولات المستميتة للصهيونيين للتأثير على هؤلاء المسؤولين وجرّهم إلى حظيرتهم.. ومن هذه المحاولات على سبيل المثال طرح إحدى الجماعات الدينية الصهيونية في القرن السادس عشر اعتبار كتاب التوراة دستوراً لإنكلترا. ومنها المحاولات التي جرت خلال رئاسة جيفرسون لأمريكا باتخاذ شعار يمثل أبناء إسرائيل تظللهم غيمة في النهار وعمود في الليل بدلاً من شعار النسر.. والمحاولات لا تزال مستمرة والتأثيرات لا تزال نافذة ومجابهتها لا تزال قاصرة..

وبعد..

لدى التأمل وإمعان الفكر في الأدبيات الصهيونية التي عرضنا في هذا الحديث وبسرعة أهمها، وتعرضنا بعجالة إلى شكلها ومضمونها، واستعرضنا جزءاً يسيراً مما تتضمنه من رؤى وتصورات، وعرَّضنا بنوايا أصحابها ومخططاتهم..

ولدى إجراء مقارنة بين الأفكار الهدامة التي تطرحها أغلب هذه الأدبيات، والتأويلات المغرقة في العنصرية التي تتداولها بعض الفئات التي تروِّج لها وتسعى لفرضها، وبين ما يدور في الأرض العربية المحتلة جهراً، وما يخططه الخبثاء عن طريق تنظيماتهم الخفية للعالم كلّه سراً..

ولدى النظر إلى الموضوع من الزاوية الوجودية البحتة، والتي لا تعني فقط حرية طرح الرأي والدفاع عنه كما ينص المذهب الوجودي. وإنما تعني أيضاً قضية الوجود برمّته بعدِّه مسألة حياة أو موت وبقاء أو فناء..

لـدى ذلك كله، تثـور في النفس خواطر، وتـدور في الرأس أفكار، تتحـاور وتتناظر فيهمـا متطلبة إجابـات محـددة يصوغها العقل ويصوغها المنطق ويبعدها عن الإبهام واللبس. ويجعلاها جلية بعـد أن عانت ولا زالت تعاني من كثير من الطمس..

أولها، يتعلق بالكيفية التي تتمكن بها فئة من البشر مـن الإيمان بكتب تعج بالقباحات والرذالات وتقوم علـى التحريف والتزييف، وترتكز على الصراع والخصام والانغماس في الأحقاد والآثام..

وثانيها، يتعلق بأهلية استمرار هذه الفئة في تحقيـق أغراضهـا وغاياتهـا وبإمكانية متابعتها لمخططاتها على هذا المنوال بعد أن جردها تاريخها من القيم الإنسانية والمفاهيم النبيلة المنبثقة عنها..

وثالثها، يـدور حول معقوليـة أن يختار الرب شعباً خاصاً به يطلقه بين بقية الشعوب كمـا الذئب بـين الحملان ويطلـب منه أن يسفـك دماءهم ويزهـق أرواحهم وأن يسلب ممتلكاتهم ويهتك مقدساتهم..

ورابعهـا، يـدور حـول علاقـة الأرض بالديـن، وصلـة الإيمـان بالتوطـين. وعن سبب منح الصهيونيـين أرض اللبن والعسل والزيتون والتين وحجـب ذلك عن المسيحين والمسلمين..

وخامسهـا، يستفسر فيمـا إذا كان تأييد الغرب الصهيونيـين نابع عن إيمانه بما ورد في عهدهم القديم أم من رغبته من التخلص منهـم ومن آثامهـم برميهـم كالقمامة على الآخريـن واستخدامهـم لتحقيق مخططاته بخبث دفين..

وسادسهـا، يستوضح فيما إذا كان هنالك أعظـم بلاء مما أنتجـه الحكماء الذين تدل بروتوكولاتهم عليهم والتي لا تخرج عن كونها تعاليماً في اللصوصيـة ودروساً في إثارة الفتن وكون مـن وجهت إليهم ورمـاً في بترِه شفاء للبشرية واستعادة لكرامتها..

وسابعها، لا يكتفي بالاستفسار بل يتعداه إلى التقريـر بأن الصهيونيين هم ممثلو الشر ومحترفو القتل على مدار التاريخ وأنهم قبسوا ممارساتهم مما دونه أسلافهم وحرفوه ومما الصقوه بيهوه الذي ادعوا بأنه اختارهم بينما حقيقة الأمر أنهم هم الذين اختاروه..

وثامنها، يقر كسابقه ومن واقع ما ورد في هذه الأدبيات بأن الإرهاب هو صناعة يهودية مسجلة باسمهم فيها، وأنه من إنتاجهم وإنتاج الأنكل سام الذي طوره ونماه وما يزال. لذلك فإنـه يستحق أن يكون مصيره كمصيرهم إلى الزوال..

وتاسعها، يتساءل عن سبب اعتبار البعض أن المسيـح هو واحـد من اليهـود وأنه جاء ليكمل رسالة من سبقه وليس لينقضها وعدم اعتبار نبـي الإسلام أحـد المرسلين الجدد الـذي جاء ليكمل مشوار مـن سبقه ويوضح المسار لأتباعهم من الإله المعبود..

وعاشرهـــا، يمعن في التســاؤل عن مدى موازنــة المسيحيين الموضوعيــين بين القرآن الكريم وبين العهدين القديم والجديد ومدى توصلهمــا إلى تقــارب وتطابــق التوجهّات الأخلاقيــة المسيحيــة والإسلاميــة. ومدى تجاذب منهاجيهما في الابتعاد عن التخصيص والتوجــه إلى المطلــق.. وحقيقــة ابتعادهما معاً عــن التوجهات العنصريــة والأخلاقية اليهودية..

وأما الســؤال الحادي عشر فيتعلق بمدى إمكانية نجاح هذه الفئة الصهيونية في التأثير على المسؤولين الأميركيين وجرهم إلى حرب نوويــة لتحقيق أحلامهم المخبولة، وذلك بعد أن ظهرت تباشير هــذا التأثير في الدعايات الانتخابيــة لبعضــ المرشحــين للرئاسة في الولايات المتحدة وفي التهديدات التي يطلقها من وصل منهــم إليها.. ومن الممارسات التي تتبعها بعض منهم.

وأما السؤال الثاني عشــر وليس الأخير، فيستغــرب التأخير المفجع في صحوة العزائم والهمــم العربيــة للدفــاع عــن ممتلكاتهــا ومقدساتهــا، والتأخــير الموجــع في صحوة الضمائــر والــذمم الغربية لكشــف مقدار الترويضــ والتهويــد الــذي يمارسهمــا الصهيونيون على حاضرهم ومستقبلهم..

المراجع

١- الكتــاب المقدس -دار الكتاب الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

٢- الفكــر الديني اليهودي -أطــواره ومذاهبه- د. حســن ظاظــا- دار القلــم دمشــق- دار العلوم والثقافة ببيروت.

٣- التوراة تاريخها وغاياتها -سهيل ديب.

٤- التوراة بين الوثنية والتوحيد -سهيل ديب- دار النفائس.

٥- رد على التوراة -ندره اليازجي- دار طلاس.

٦- العنصريــة اليهوديــة -د. جرجي كنعــان- دار النهار.

٧- أمجــاد إسرائيــل في فلسطــين -د. جرجي كنعان- دار الطليعة.

٨- التوراة والــتراث الســوري -مفيــد عرنوق- دار النضال.

٩- التوراة -د. مصطفى محمود- دار المعارف.

١٠- التفسير التوراتي للتاريخ -نزيه الحسن- دار المجد.

١١- خفايا التــوراة وأسرار شعــب إسرائيل - د.كمال الصليبي.

١٢- الواقــع والأسطورة في الروايــة التوراتية -زينــون ماسيدوفسكــي- ترجمــة د. ميخائيل إسحق- دار الأبجدية.

١٣- اليهودية -الدكتور أحمد الشلبي.

١٤- اليهــودي العالمي- هنري فــورد- تعريب خيري حماد- دار طلاس.

١٥- من هو اليهودي -إسحق دويتشر- تعريب نجاة قصاب حسن- دار العروبة.

١٦- التلمود تاريخــه وتعاليمه -ظفر الإسلام خان- دار النفائس.

١٧- قصة الأديان -سليمان مظهر- دار الوطن العربي- بيروت.

١٨- الميثولوجيا السورية -أساطير آرام- الدكتور وديع بشور- مؤسسة فكر للأبحاث.

١٩- دم لفطير صهيون -العماد مصطفى طلاس- دار طلاس.

٢٠- رسالة عبدة الأوثان -ترجمة نبيل فياض- دار الغدير.

٢١- التلمود والصهيونية -الدكتور أسعد رزوق- دار الناشر.

٢٢- الخطر الصهيوني -محمد خليفة التونسي- المكتب العربي.

٢٣- بروتوكولات حكماء صهيون -عجاج نويهض.

٢٤- الكتب المقدسة بين العلم والدين -موريس بوكاي.

٢٥- اليهودية والصهيونية -محمد السماك- دار النفائس.

٢٦- الفكر التوراتي والحرب النووية -غريس هالسل- ترجمة عبد الهادي عبلة ت دار العلم.

٢٧- حكومة العالم الخفية -شيريين سبيريدوفيتش- دار النفائس.

٢٨- عالم بلا يهود -ترجمة عبد المنعم حفني- مكتبة مدبولي.

٢٩- شهود يهوه -حسين عمر حمادة- دار قتيبة ودار الوثائق.

٣٠- المشترك أكثر مما نعتقد - وليم بيكر- ترجمة مجد أبو الشوف- ربا أجداد.

* * *

الدراسات والبحوث

١٦٥

وسائل الإعلام والاتصال عند الشعوب القديمة

محمد عيد الخربوطلي *

لا بد للمهتمين بالإعلام من التعرف على وسائل وصور الإعلام عند الشعوب القديمة وصور الاتصال بين الشعوب والحضارات.

فالإعلام كحقيقة اجتماعية قديم قدم الإنسان ذاته. ولكن أساليبه ووسائله هي التي تطورت وتغيرت عبر العصور والأجيال.

ولا بد أن نذكر أن علماء الإعلام قد فرقوا بين مصطلحي اتصال والاتصالات، فالاتصال هو عملية الاتصال. والاتصالات هي الوسائل التكنولوجية المستخدمة لتنفيذ عملية الاتصال. فالاتصال هو حقيقة أساسية للوجود الإنساني والعملية

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي

الاجتماعية، وهو حامل العملية الاجتماعية، وقد بدأ الإعلام في المجتمعات القديمة بثلاث صور هي:

١- صورة الديدبان أو المراقب الذي يتولى عملية المراقبة من فوق قمم الجبال، وإنذار عشيرته أو قبيلته بالأخطار المقبلة أو الكوارث التي توشك أن تلحق بها وإبلاغها بذلك لتأخذ أهبتها لمواجهة العدو والدفاع عن نفسها، وهذا يمثل في عصرنا الحديث وظيفة الأخبار التي تقوم بها وسائل الإعلام اليوم، مما يؤكد أن وظيفة الأخبار أو الإبلاغ قديمة قدم الإنسان كما ذكرنا.

٢- صورة الحكيم المشير، وكان أكبر رجال القبيلة سناً وأكثرهم خبرة وأغزرهم معرفة بحوادث الأيام ومغازيها، والأساطير السائدة في بيئته والمعتقدات والتقاليد، وإليه يلجأ أفراد القبيلة للاستشارة وطلب النصح، وهذا يمثله في عصرنا وظيفة المرشد التي تحتل مكانة كبيرة في التحليل الوظيفي لوسائل الإعلام.

٣- صورة المربي، وكان يختار من بين أكثر أفراد القبيلة علماً ليقوم بتربية الأطفال وتنشئتهم النشأة الاجتماعية الصالحة الموافقة لهم، على النحو الذي يجعلنا نقول إن وظيفة التنشئة الاجتماعية من بين وظائف الإعلام المعاصر كان يقوم بها المعلم المربي في العصور البدائية؟

الإعلام في مصر القديمة:

اتخذت الصور الإعلامية أشكالاً أكثر تطوراً تبعاً لتطور الحضارات القديمة.. فقد كان في مصر الفرعونية كثير من الأعياد والاحتفالات الدينية وكان يقدم فيها العظات والمسرحيات والرقصات والإخباريات، وكانت تستقطب الناس، كما كانت هذه الصور تسجل على جدران المعابد وأوراق البردي، وكان بعضها متعلقاً بالقوانين وإجراءات التقاضي والأحكام والعقوبات، وكذلك النصائح والإرشادات الخاصة بالأسرة وشكل العلاقات داخلها كما تناولت توجيهات تحذر الشعب من الأمراض الاجتماعية الخطيرة.

يقول (جيمس برستد) إن المصريين القدماء عرفوا صوراً متقدمة من الإعلام الحربي، فهم لم يشيدوا الأهرامات والمعابد الضخمة من أجل الاحتفاظ بجيشهم وممارسة الطقوس الدينية فحسب، ولكنهم أقاموها ليسطروا على جدرانها أمجادهم الحربية وانتصاراتهم في المعارك المختلفة.

وقال أيضاً: «إن المسلات المصرية كانت تمثل إحدى الوسائل الإعلامية، بما كان يسجل عليها من مفاخر حضارية إلى جوار ما تؤديه من وظيفة دينية».

ويعتبر فك رموز الهيروغليفية المصرية وحل رموز المسمارية الآشورية البابلية فتحاً جديداً في تاريخ العالم، لأنها كشفت عن تقدم في فنون الإعلام في الحضارات القديمة التي



عرفت الكتابة واعتمدت عليها في الإعلام.

ويقول علماء المصريات: «إن الفراعنة عرفوا الصحافة من ٣٧ قرناً خلت، وكانوا يسجلونها على أوراق البردي التي تعتبر بمثابة الصحف في عصرنا، فظهرت عندهم صحيفة (القصر) وكانت صحيفة هزلية تسخر من بعض أوضاع المجتمع وتتعرض لها بالنقد، وأكثر من ذلك فقد كانت تتناول أعمال الملوك والفراعنة الكبار وتناقشها بأسلوب ساخر».

وقد ذكر المؤرخ الإغريقي (هيرودوت) هذه الصحيفة ضمن ما ذكره عن حضارات مصر الفرعونية، وإذا كانت الوظيفة الاجتماعية هي التي توجد مبررات ظهور الصحافة وقيامها على أداء تلك الوظيفة، فإن أوراق البردي التي يعود تاريخها إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد توضح مدى اهتمام المصريين القدماء بإثارة ميول القراء وجذب انتباههم.

وإذا اختلف المؤرخون حول المكان الأول الذي خرجت منه الصحافة لأول مرة وسايرت تطور الإنسان وتقدمه من البدائية إلى الاستقرار إلى التحضر، فإن ذلك لا يحول دون اتفاقهم على أن مصر قد عرفت الصحافة بهذا المفهوم منذ سبعة وثلاثين قرناً، فهناك وثيقة تعود إلى سنة ١٧٥٠ قبل الميلاد تدل على وجود صحيفة رسمية تتعلق بلسان الحكومة وقد كتب فيها الوزير (رخمارا) مقالات تبين اتجاهات الحكومة، كما أنها تحوي مقالاً أخلاقياً كتبه (كاكمنا) في حكم الملك نيفرو، ومعلومات (فتاحوتب) وإلى جانب هذه الوثيقة عرفت مصر لوناً من صحافة الرأي في النقد والتوجيه والمعارضة.

الإعلام عند الإغريق:

كانت الصور الإعلامية عند الإغريق تتخذ شكل الخطابة السياسية والملاحم والأعمال الدرامية، وقد سجلت الإلياذة والأوديسة ملاحم البطولات الحربية في أشعار حماسية تلهب مشاعر الجماهير، وكانت مسرحيات (سوفكليس ويوريبيدس وايسكيلدس) تمثل مشكلات من أشكال الاتصال الجماهيري بما تقدمه من عروض تراجيدية وكوميدية يستعرض فيها الكاتب أمجاد الماضي والواقع المعاش وتقاليد المجتمع، ويقوم بعرض المشكلات التي يعاني منها الشعب ويطرح حلولاً مقترحة لها، كما يسخر من الأوضاع الاجتماعية المناقضة للعادات والتقاليد، لأن الكتاب المسرحيين كانوا يبشرون بمستقبل أفضل ينبع من تصوراتهم ورؤاهم الخاصة.

وقد كان سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من فلاسفة الإغريق منظرين رواداً في الإعلام نتيجة لازدهار الكلمة وتأثير المسرح والخطابة في الجماهير، وعلى الرغم من أن سقراط كان يتوسل بالجدل في الاتصال بالناس، إلا أن أفلاطون وأرسطو كان اهتمامهما أكثر بحقيقة الاتصال وجديته، فقد كان أفلاطون يرى أن المجتمع وحدة متكاملة تشبه الجسد الحي الذي لا ينقص منه ولا يزاد عليه، ويرى أن العلاقات بين الأفراد هي التي تربط بين أجزاء المجتمع ويقول: «إذا كانت القوى الحاكمة تشبه العقل في الإنسان، فإن القوى الحارسة التي تتمثل في الجند فهي تمثل النزوات والشهوات..»

ومن أهم عناصر الاتصال في نظر أفلاطون القيادة أو الزعامة والفن، وخاصة الشعر والموسيقى، ويشترط أفلاطون على القائمين بالقيادة أو الزعامة والمنتج لفنّ الشعر أو الموسيقى أن يكون من الجادين الدارسين لأحوال المجتمع الراغبين في إصلاحه البعيدين كل البعد عن التضليل وإثارة الأهواء.

كما كان للمنادي عنده أهمية كبرى، فهو في مكانة رجل الإعلام المعاصر، وهو المسؤول عن تبليغ الناس بما يجدُّ من أنباء أو أحداث داخل المجتمع الذي تصوره أفلاطون، وصوره محدودة العدد لكي يستطيع المنادي الواحد أن يقوم بالإعلام فيه على الوجه الأكمل، كذلك لم ينس أفلاطون اللغة فهي عنصر الاتصال المهم، فخصها بمحاورة (أقرطليس) التي فند فيها آراء السابقين حول الألفاظ ومدلولاتها.

وكان أرسطو يقول: «إن الخطابة هي القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أية مسألة من المسائل».

ذلك لأنه كان معنياً بالخطابة والبلاغة على النحو الذي تعنى به دراسات الاتصال الحديث، فحدد عناصرها واهتم بدراسة الخطيب والجمهور (أي المرسل والمستقبل) كما اهتم بالرسالة الاتصالية (الخطبة)

وعناصرها وما فيها من حجج وبراهين للتأثير على نفوس وعقول المستمعين.

وقد ركز أرسطو بشكل خاص على مصدر المعلومات التي تعنى به نماذج الاتصال الحديثة فقال: «ومن ننصت لهم هم القريبون منا ومن لنا بهم كبير صلة وعظيم ثقة هم الذين يشاركوننا في الوطن ومن هم على قيد الحياة والعلماء لا الجهلاء والعدد الأكبر في ذلك خير من العدد الأصغر، فشهادة هذه الجماعات مظنة الصدق أكثر من غيرهم من الجماعات التي لا تتصف بهذه الصفات، لأن من لا تهتم بهم ولا بأحكامهم كالأطفال والحيوانات لا يهمنا تقديرهم ولا أفكارهم من هذه الناحية على الأقل، فإذا اهتممنا بشأنهم فمن نواح أخرى».

الإعلام عند الرومان:

اتخذت الصور الإعلامية عند الرومان بعض الأشكال الإغريقية وكذلك الأشكال التي استوردتها من بعض البلاد التي استعمرتها وفي مقدمتها مصر، ثم ركزت على الإعلام الرياضي لصرف أنظار الشعب عن المشكلات الحكومية، فكان الجمهور الروماني يحتشد في الساحات العامة لمشاهدة الأبطال الرياضيين والمصارعين، وكذلك الحفلات التي كانت تقام لمصارعة الحيوانات المفترسة.

وفي أيام يوليوس قيصر صدرت صحيفة (الحوادث اليومية) التي كانت تهتم بالأخبار عامة، ومنها الأخبار السياسية كما يريدها الحاكم لا كما هي في واقعها الفعلي، كذلك ظهرت الدعاية التبشيرية كنوع جديد من الاتصال في الحضارات القديمة، ممثلة في رسالة المبشرين المسيحيين الأوائل، ويعتبر هذا التبشير نوعاً جديداً في تاريخ الدعاية الدينية، فاليهودية التي سبقت المسيحية لم تكن تعنى بالدعاية أو محاولة جذب الناس إليها في حين أخذت المسيحية تدعو لنفسها منذ البداية، كما اجتهدت لنشر تعاليم المسيح واجتذاب أكبر عدد ممكن لاعتناق المسيحية، وقد انتشرت الدعوة المسيحية بسرعة لأن أوروبا كانت تعيش في ذلك الوقت في دياجير الوثنية، وكلمة دعاية في أصلها تعني نشر مذهب معين أو زرع شجيرات صغيرة لكي تثمر وتنتج، وهذا المعنى الأصلي الذي استخدمه البابا أربان الثامن عندما أنشأ مجلس الدعاية لنشر العقيدة الكاثوليكية ومواجهة الحركات البروتستانتية وللتبشير في باقي الدول.

الإعلام عند الفرس:

دلت البحوث الأثرية الأخيرة عند (اكباتانا) عاصمة الميديين على أن الميديين ابتدعوا حروفاً هجائية جديدة تبلغ تسعاً وثلاثين علامة مسمارية، وكانوا يستخدمونها في كتابة اللغة الفارسية على القطع الفخارية، كما استخدموها كلما أرادوا أن يسجلوا وقائع إعلامية على المباني الحجرية، يقول (برستد): وهكذا بدأ الفرس يسجلون وقائع

إعلامية ووثائق تاريخية لتخلد بعدهم على مر الدهور، وتعتبر هذه الآثار أقدم ما وصل إلينا من وثائق ميدية أو فارسية، وترجع أهمية المدونات المسمارية الفارسية إلى أنها هي التي مكنتنا من حل الرموز وقراءة النقوش المسمارية في غرب آسيا، وكانت هذه المدونات وسيلة من وسائل الإعلام، شأنها شأن فن المعمار الذي أخذ البناؤون الفرس يتعلمونه من الشعوب الشرقية القديمة التي خضعت لإمبراطوريتهم، فاقتبسوا المدرجات الهائلة التي كانت تقوم عليها القصور الفارسية عن البابليين، كما اقتبسوا الثيران المجنحة التي تقوم أمام أبواب القصور والسلالم المؤدية إليها عن آشور، أما الأعمدة التي نصبت في ردهات القصور وأمامها فقد اقتبسوها من مصر إذ سبقتهم في ذلك بألفي عام قبلهم، أما ألوان جدران القصور فقد اقتبسوها من الغرب، وهكذا اندمجت الحضارات العظيمة التي حكمها الأباطرة الفرس في حياة إمبراطوريتهم.

وقد عرف الفرس الأعياد كوسيلة إعلامية، وأهمها عيد النيروز وعيد المهرجان، أما عيد النيروز فيقصد به في لغة الفرس (اليوم الجديد) وموعده الأيام الستة الأولى من أول شهر من سنتهم الشمسية ويوافق ٢٤ آذار وهو أول الربيع، ويسمون اليوم السادس النيروز الكبير، وفيه ينصرف الأكاسرة مع قاصتهم إلى مجالس أنسهم، والنيروز يعد من أعظم أعياد الفرس، به تستقبل السنة الجديدة، وبه تفتتح جباية الخراج، وفيه يتم استبدال العمال وتعيين العمال الجدد، كذلك به يتم ضرب الدراهم والدنانير، وبه تذكى بيوت النيران ويشاد البنيان الجديد وما شابه ذلك.

وكان للملوك الفرس نظام معين في النيروز، حيث يجلس الملك في كل يوم مع طبقة معينة من رعيته، ففي اليوم الأول يجلس مع عامة الناس ويحسن إليهم، وهكذا يرتقي كل يوم بجلسائه إلى أن يجلس في اليوم السادس مع خاصته.

أما عيد المهرجان وهو الأيام الستة الأولى من أول الخريف، وفي اليوم السادس منه يأمر ملوك الفرس بإخراج ما في خزائنهم من الملابس فتوزع على خاصة الملك وحراسه، ثم على سائر الناس حسب مراتبهم.

يقول الجاحظ في كتابه (التاج في أخلاق الملوك): إنهم يتقبلون الهدايا في العيدين من طبقات شتى، والنظام في ذلك أن يهدي الرجل ما يحب من ملكه إذا كان من الطبقة العليا فإن كان يحب مسكاً أهدى مسكاً، وإن كان يحب عنبراً أهدى عنبراً، وإن كان صاحب بزة ولباس فاخر أهدى كسوة وثيابا، وإن كان من الشجعان والفرسان أهدى نشاباً، وإن كان من أصحاب الأموال فإنه يهدي ذهباً أو فضة، وإن كان شاعراً فإنه يهدي الشعر كما يهدي الخطيب الخطبة والنديم التحفة أو الطرفة.

الإعلام في الهند:

يعتبر كثير من الباحثين أن الهند هي البلد الذي نشأ فيه المسرح كوسيلة للاتصال، وأنها كانت منبعاً لمعظم المسارح في آسيا الذي يتميز عن المسارح الأوروبية والإفريقية وغيرها.

وكان للهند القديمة تأثير كبير سجله التاريخ على بلاد آسيا في المجالات الثقافية والدينية، فقد ظهر فيها قبل المسيح بعدة قرون أمير هندي عرف فيما بعد باسم (جاوتاما بوذا) وكانت الديانة التي نبعت من حياته وتعاليمه حية قوية فانتشرت وذاعت حتى امتدت إلى الصين واليابان شمالاً وإلى أقصى الجزر الإندونيسية شرقاً، وقد عرفت هذه الديانة كثيراً من الأساليب الاتصالية التي استخدمتها في التبشير بها عن طريق المبشرين البوذيين الذين نقلوا معهم في حلهم وترحالهم الأخلاق والتقاليد الهندية، وكانت لغتهم (البراكيت) أو (بالي) وهي لهجة بوذا المحلية، وكانت كتاباتهم التي نقلوها معهم هندية، وكان معظم سكان آسيا حتى ظهور بوذا أميين فاستعملوا حركات الرقص والأشكال الدرامية والاستعراضات والآلات الموسيقية كوسائل للاتصال بالجماهير.

وقبل ميلاد المسيح بقرن وإلى عشرة قرون تالية بعد الميلاد اتسع وامتد جنوب الهند إلى ما وراء البحار بوسيلة اتصالية أخرى، وهي الغزو المسلح حيث كان ملوك الهند الأقوياء يبعثون جيوشهم مرة بعد أخرى، ولكن هذا التوسع كان أغلبه بدافع الرغبة في ممارسة التجارة.

وقد عرفت الهند فن الملاحم في الإعلام القديم، حيث عرفت الملحمتان الكبيرتان (الرامايانا والماهيباراتا) في مقابل الإلياذة والأوديسة في الغرب عند الإغريق، وهي أيضاً قصص مغامرات طويلة تتناول الآلهة والبشر والأبطال العظام والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات والخوارق، وتزخر بالحكم والأقوال المأثورة التي تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنيء.

وقد أتاحت ملحمتا الهند عبر الأجيال والقرون سيلاً إعلامياً لا ينضب من الأحداث والنوادر والمواقف الروائية المناسبة لأشكال درامية وراقصة لا تقع تحت حصر.

وقد غذت ملحمتا الهند المطالب الدينية في نفوس الهند كما أشبعت ميولهم الفطرية نحو الفنون الشعبية والمسرح، وكما زودت هيئاتهم الثقافية فيما وراء البحار بالإلهام والقوالب الفنية، كما نمت مجموعة مستقلة نسبياً من القصص الدرامية، فقد ازدهر في الهند في الحقبة التي تمتد من القرن الثالث الميلادي حتى القرن الثامن أولى القصص الدرامية بالمعنى الذي نفهمه اليوم من لفظ دراما.

وقد عرفت هذه الحقبة بالعصر الذهبي للدراما السنسكريتية.

وفي المسرحيات الآسيوية كان يقوم الراوي

بدور رجل الإعلام الحديث، ولذلك يطلق على الـــراوي أو المنشد في الدرامـــا السنسكريتية اســم (سوترادهـــار) أي ماسك الخيط، وهو الذي يمسك في الواقـــع خيوط القصة كلها، كما يعد المشهد، ويقوم المعلومات التي تشكل خلفيـــة الدراما، التي لا تيســر للشخصيات التي تتضمنها الحبكة المسرحية أن تنقلها إلى النظـــارة من خلال الحركة المسرحية، ويجهز بالأفكار التي تراود عقول هذه الشخصيات، ويفســر الأجواء والأحـــوال، ويحتفظ لنفسه في أدائـــه بالأقســـام الدسمـــة مـــن الأشعار الإيضاحية، ويترك ما خلا ذلك من الأحداث للمؤدين الأصليين.

الإعلام في الصين:

تعتـــبر الحضـــارة الصينيـــة مـــن أكـــبر الحضـــارات المتجانسة في العالم، حيث تربط بين جميع بقاع هذه الكتلة الأرضية الشاسعة وسيلة اتصـــال مشتركة في الكتـــاب والأدب والإعلام.

وتنقسم بـــلا د آسيا من الوجهة الثقافية وبصفة عامة بين الصين والهند حيث تنتمي بعض البلاد من الناحية المالية إلى الهندوسية في الهنـــد بعقائدهـــا القديمـــة ذات المغزى الدينـــي، والسمات الفنية الخاصة، والرقص الـــذي اتخذته وسيلتها التعبيريـــة الرئيسية، وبإشراقة الحضـــارة الصينية القوية القادرة بالمثل علـــى تمدين الشعوب، أخذ نفوذ الهند الـــذي كان ينبســـط ويغـــزو البـــلاد البعيدة يتضـــاءل ويضعف، وبدأت حضـــارة الصين تغشى فيتنام وهونج كـــونج وكوريا وأوكيناوا واليابان، وجرى تبادل منظم إلى حد ما ولفترة طويلة بين مجالي النفـــوذ الهندي والصيني عن طريق المناوشات على الحدود، والحجاج والطوافـــين والعلاقـــات الدبلوماسية، وقد تغلغلـــت العقيدة البوذيـــة الهندية في الصين والبلاد المتاخمة لها منذ ألفي عام بالحماسة نفسها التي انتشرت بها في بلاد جنوب شرقي آسيا، وقد كان الوعـــي المسرحي في المنطقة الصينية يمثل مظهراً اتصالياً مهماً.

ويؤكـــد فولتير أنه كانـــت في الصين منذ زمن سحيق صحف ومجلات، وإن قال بعض الباحثـــين أنه ليـــس هناك مـــا يثبت دعوى فولتير، كما عرفت الصـــين الأوراق النقدية كوسيلة للتداول منـــذ القديم كما ذكر ماركو بولو في رحلاته.

اتصـال العـرب بالحضارات القديمـة (تأثر وتأثير):

اتصل العرب قبـــل الإسلام بالحضارات القديمـــة، ويوجـــد في الكتابـــات الآشوريـــة إشارة إلى العـــرب، فقد ورد في كتابات الملك (شلمنصـــر الثالث) ملـــك آشور إشـــارة إلى العـــرب فيعد أول من أشار إليهم في نص من النصوص التاريخية القديمـــة التي وصلتنا، وهو تسجيل لانتصار عسكري تم له في السنة السادســـة من حكمه، ثم توالت الإشارات إلى العرب في أخبار الحمـــلات الآشورية، وفيها

أسماء مواضع عربية معروفة قديماً، وأسماء لشخصيات عربية تعد أقدم الأسماء المعروفة لدينا، مثل (زبيبة وشمس والباسق).

ولما كان العرب يجاورون البابليين وكانوا قد ساعدوهم في نزاعهم مع آشور، فليس من المستبعد أن يكون هناك اتصال بين العرب والكلدانيين، وقد تحدث الأخباريون عن غزو بختنصر في القرن السادس قبل الميلاد للعرب في أيام سعد بن عدنان، ووصوله إلى موضع (ذات عرق).

وتحدثنا الكتابات البابلية أن بختنصر أرسل في السنة السادسة من ملكه الموافقة لسنة ٥٩٩ق.م حملة على القبائل العربية التي تسكن البادية نهبت فيها أملاكهم ومواشيهم كما نهبت آلهتهم، والهدف من سرقة الآلهة هو إكراه تلك القبائل على الاستسلام والخضوع، وهذا أسلوب من أساليب الحرب النفسية من وجهة نظر الإعلام في عصرهم، فاعتداء على المعبود يمثل اغتصاباً للعقيدة، وهو يقابل في عصرنا عمليات غسيل المخ، وأساليب التلقين المذهبي التي لا تخرج عن كونها تطورات حديثة للسيطرة على معتقدات الإنسان والتحكم في سلوكه، ومن ذلك ما يخضع له الأسرى في عصرنا من أسر بهدف التقلين والضغط على عقولهم لتغيير أفكارهم وتحويلهم من عقيدة إلى أخرى.

وكذلك مثل ما تفعله الصهيونية من تخريب للمجتمعات وتقويض لقيمها والمثل العليا فيها لإضعاف تلك المجتمعات والسيطرة عليها نحو ما نجده في كتابهم (بروتوكولات حكماء صهيون) حيث جاء فيه:

«إن الشباب قد انتابه العنَّة لانغماسه في الفسق المبكر الذي دفعه إليه أعواننا من المدرسين والخدم والمربيات اللاتي يعملن في بيوت الأثرياء والموظفين، والنساء اللواتي يعملن في أماكن اللهو، ونساء المجتمع المزعومات اللواتي يقلدونهن في الفسق والترف».

وقد تنبه إلى هذا الخطر القادم من الصهاينة أدولف هتلر فنبه إليه في كتابه (كفاحي) حيث يقول:

«فمنذ أن وضع اليهود نصب أعينهم تقويض صرح الدول الألمانية رأينا الرذيلة تنصب شراكها في طريق الشبيبة الألمانية كيفما اتجهت وأنى وجدت، ورأينا عرش الإباحية والخلاعة ينصب في دور العرض السينمائي والمرابع والمراقص والحانات وحتى في الساحات العامة».

والثابت تاريخياً أن سيف بن ذي يزن أمير اليمن قد استنجد بالفرس على الأحباش الذين استولوا على اليمن سنة ٥٢٢م، فاتجه إلى كسرى أنو شروان سنة ٥٣١م فمده بجيش حرر اليمن من الأحباش وأخضعها لحماية الفرس. وقد سجل الشاعر العربي أبو الصلت فرحة العرب بهذا النصر فقال:

لا يطلب الثأر إلا كابن ذي يزن
في البحر خيم للأعداء أهوالا
أتى هرقل وقد شالت نعامته
فلم يجد عنده النصر الذي سالا
ثم انتحى نحو كسرى بعد عاشرة
من السنين يهين النفس والمالا
حتى أتى بني الأحرار يقدسهم
تخالهم فوق متن الأرض أجبالا
من مثل كرى شاهنشاه الملوك له
أو مثل وهرز يوم الجيش إذ صالا
لله درهمو من فتية صبروا
ما إن رأيت لهم في الناس أمثالا

إلى آخر القصيدة التي سجل فيها هذا الانتصار مع وصف لما جرى أثناء المعركة من بطولات، ومع أن اليمن لم تنعم باستقلال تام ولا حكم عادل من قبل الفرس، إلا أنها فرحت لخلاصها من الأحباش الذين حاولوا الاعتداء على الكعبة وأساؤوا استعمال سلطانهم ولم يتورعوا عن ارتكاب أبشع الجرائم الخلقية وانتهاك أعراض النساء، مما جعل العرب يسخطون عليهم ويقررون التخلص منهم بمساعدة كسرى.

ويذكر التاريخ أن سيفاً قال لكسرى عندما ذهب إليه مستنجداً:

«أيها الملك غلبتنا على بلادنا الأغربة فجئتك لتنصرنا عليهم وتخرجهم عنا ويكون ملك بلادي لك، فأنت أحب إلينا منهم».

وعلى جوار هذه الرابطة التي عقدتها الحرب بين اليمن والفرس، كانت هناك روابط أخرى تجارية كثيرة امتدت إلى مكة المكرمة، فكانت العروض اليمنية الفارسية والفارسية الخالصة تفد إلى مكة، كما كانت رحلة الشتاء التي يقوم بها القريشيون كل عام تفد إلى اليمن بعروض مكة، وفي مقابل ذلك كانت عير قريش تخرج من مكة كل عام إلى الشام في رحلة الصيف، وكانت الشام في تلك الأيام تحت حكم الرومان، وعن طريق هذه الرحلة كان للرومان اتصال مباشر بالعرب أساسه التجارة، كما كان للعرب إقامة في تلك الربوع قبل الميلاد بأحقاب طويلة كذلك كان للعرب اتصال بالفرس قديماً وقبل تأسيس إمارة الحيرة بقرون، فقد أدى العرب الجزية للملك قورش بخوراً ولباناً في سنة ٥٥٠ق.م، حيث استولى الفرس على أكثر الهلال الخصيب فاتصلوا بالعرب اتصالاً مباشراً، كما استعان قمبيز بالعرب عندما غزا مصر سنة ٥٢٥ق.م. حيث زودوه بالإبل والماء والأدلاء مرشدي الصحراء، كما ساعد العرب الفرس في حملتهم على اليونان سنة ٤٩٢ق.م، وفي أوائل القرن الثالث الميلادي تنازعت قبائل أياد ومضر بعد انتصارهم على جرهم وإجلائها عن مكة فهزمت أياد وهاجرت إلى العراق، فأقاموا موطناً لهم عند عين (أبانج)، كما استوطنوا عدة أجزاء متفرقة من جنوبي الحيرة مثل (سنداد) وهو نهر بين الحيرة والأبلة، وكانت أياد قوية لا

تعطي الجزية لأي من الملوك كما أغارت مرتين على بلاد الفرس، ويروي التاريخ أن غارات العرب تكررت على الفرس مما جعلهم يفكرون في تأسيس إمارة تكون بينهم وبين العرب من ناحية وبينهم وبين الروم من ناحية أخرى، فكانت إمارة الحيرة التي تبعد ثلاثة أميال من الكوفة على بحيرة النجف وتقع على حافة البادية، وكان أقوى ملوك الحيرة النعمان الأعور وهو النعمان بن امرئ القيس بن عمرو، وأما آخر ملوكهم الأقوياء فهو النعمان بن المنذر أو النعمان الثالث وقد حكم من ٥٨٥ إلى ٦٢٣م.

وكانت **الحيرة** حلقة اتصال بين العرب والفرس كما كانت مجمعاً لأديان عديدة وملل ونحل مختلفة في الجاهلية، فقد وجد فيها من يعتنق الزرادشتية والمسيحية والمانوية وأصحاب الديانات الوثنية ومنهم صابئة حران الذين بقوا فيها حتى القرون الوسطى.

وقد عثر على نقد مضروب في عهد الحاكم الروماني (أسكورس) كانت عليه صورة رمزية تشير إلى الاتفاق الذي تم بينه وبين ملك العرب الغساسنة (الحارث) لمنع تحرشات العرب بحدود الإمبراطورية.

كما أن سياسة الرومان كانت تقوم على الاستعانة بالعرب لحماية الحدود المتاخمة للصحارى والمناطق التي يصعب عليهم حمايتها، وقد ذكر المؤرخ (سترابون) أن أحد سادات القبائل العربية كان متحكماً في البادية المتاخمة لبلاد الشام، وكان من حلفاء الرومان، ثم انقض عليهم وعبر إلى العراق لإهانة لحقته من الحاكم الروماني وذلك في سنة ٤٦ ق.م.

أما عن صلة العرب باليونان فإننا نجد أن أقدم اسم يوناني سجله تاريخ العلاقات العربية اليونانية هو الاسكندر المقدوني سنة ٣٥٦-٣٢٣ق.م، الذي فتح الممالك التي تحيط به والتي كانت تطل على البحر الأحمر والخليج العربي، ثم أراد أن يسيطر على جزيرة العرب ليجعلها جزءاً من إمبراطوريته الكبيرة وليستفيد من خيراتها، فأرسل البعثات التي تستطلع له أمورها وأحوالها، وعادت إليه الرسل تشجعه على إرسال الجيوش لغزو الجزيرة العربية وقبل إعداده الأسطول المناسب لذلك توفي فلم يتم له فتح الجزيرة العربية.

والمتأمل لفتوحات الاسكندر وتوسعاته في آسيا بالذات يرى أنها لم تكن فتوحات وتوسعات سياسية فحسب، لكنها كانت ربطاً للعالمين الشرقي والغربي ودمجاً للثقافات والحضارات معاً، والتعرف على أمم كانوا يسمعون عنها وشعوب كانوا يتشوقون إلى لقائها للتأكد مما روي إليهم عن عاداتها وتقاليدها، وأمجادها وأساطيرها.

وقد جاء مع الاسكندر إلى مصر علماء من اليونان أفادوا واستفادوا، حتى تحولت القرية

الصغيرة التي سميت باسم الإسكندرية إلى مدينة عظيمة تموج فيها الثقافات الشرقية والغربية، وتمتزج الحضارات ويتلاقى العلماء، وأصبحت فيها أكبر مكتبة عرفت في ذلك العصر، وقد بقيت للإسكندرية مكانتها العلمية والحضارية إلا أن دمرت.

وكان من نتائج دخول اليونان إلى البحر الأحمر والخليج العربي أن دخلت النقود اليونانية إلى تلك الأماكن، وقد عثر في بعض بلاد الجزيرة العربية على نقد ضرب على النحو الذي كان عليه نقد الاسكندر.

كل هذا يؤكد أن العرب لم يكونوا منعزلين عن غيرهم من الأمم، وإنما كانوا على اتصال وثيق بهم... وكانت بينهم علاقات تأثير وتأثر.

المراجع

١- التاج في أخلاق الملوك للجاحظ ت تحقيق أحمد زكي باشا- مصر١٩١٤.

٢- المسرح في الشرق- فوبيون باورز- ترجمة أحمد رضا- مصر.

٣- العرب قبل الإسلام- جرجي زيدان.

٤- سيرة ابن هشام.

٥- الإعلام في المجتمعات القديمة – د. عبد العزيز شرف.

* * *

أبو العلاء المعري معجزة لغوية

عبد اللطيف محرز *

لا نعرف كاتباً أو شاعراً من كتّاب العرب وشعرائهم، أحاط بمادة اللغة العربية، وأحصاها، واستعملها أحسن استعمال، وأدقه وأصدقه، كما فعل أبو العلاء، فيما أملى من كتبه: شعراً ونثراً[1].

لقد انصرف، منذ صغره، إلى دراسة هذه اللغة، واستمر على البحث والتنقيب، في معالمها، وعلومها، حتى كاد أن يجمع كل ما في كنوزها من جواهر، وما في بحارها من درر. وقد روي عن أحد تلاميذه أنه قال: (لا أعرف أن العرب، قد نطقت بكلمة، ولم يعرفها أبو العلاء).[2]

* أديب وشاعر (سورية)

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي

نشـأ كما نعلم، في أسـرة تتصف بالنبوغ الأدبي. فورث منها، خميرة الإبداع. ورضع مـن ثديها لبان اللغـة والأدب. وإذا ما أغلق القـدر في عينيه، نوافذ البصر، منذ الصغر. فقد انفتحت أمامه، ساحة البصيرة؛ واتسعت رويداً رويداً، إلى مسافات غير قصيرة. وسار في رياض العلوم الأدبية. يجمع أريج أزهارها، ويقتات الحلو والمر، من ثمارها. حتى أصبح الأكبر بين علمائها، والأشهـر بين شعرائها. وقـد ساعده علـى ذلك؛ انصـراف كلي إلى تحصيل العلوم، يقتاده اجتهاد، جاد، دؤوب. وإرادة مصممة، صلبـة. ويغذيه، ذكاء نادر، وذاكرة عجيبة.

ويروى أنه قيل لـه: بم بلغت هذه الرتبة من العلم؟.

فأجاب: ما سمعت شيئاً إلا حفظته. وما حفظت شيئاً، ثم نسيته[٣].

وتروى عن قوة ذاكرته، أقاصيص غريبة. وقد تكون هذه الحادثة أقلها غرابة. قيل إن رجـلاً من أهل اليمن؛ وقع له كتاب في اللغة، ضاع أوله. فراح يبحث دون جدوى، عن اسم هذا الكتـاب، في ذاكرة الكثير مـن العلماء. وأخيراً عرضه على أبي العلاء، فأنبأه باسمه، واسم مؤلفه. وأملى عليه، ما ضاع منه[٤].

وفي إطار الحديث عن الثروة اللغوية التي توفرت لأبي العـلاء، أرى أن أشير إلى قصة هذيـن البيتين للشاعر النمـر بن تولب أحد الشعراء المخضرمين:

ألمّ بصحبتي وهُـمُ هجوعُ
خيـالٌ طـارقٌ مـن أمِ حِصْنِ
لها ما تشتهي عسلاً مصفّى
إذا شـاءت، وحـوارَى بسَمْنِ

(حوارى=دقيق)

وقد ذكر المعري هذين البيتين في معرض حديثه عن أنهـار العسل في الجنة في رسالة الغفران. ليورد حكاية الشاعر خلف الأحمر مع أصحابه حولهما. حيث قال هذا الشاعر لأصحابـه: لو كان موضع (أم حصن) هو (أم حفصـ)؛ مـا كان يقول في البيـت الثاني؟. وعندما سكتوا، قال لهـم: حوّارى (بلمْص)، واللمص هو الفالوذج، نوع من الحلوى.

ويتخذ المعري من هـذه القصة، مناسبة لإبراز ثروته اللغوية. فيفرّع الموضوع، ويسأل ويجيب: لـو كان مكان أم حصـن (أم جزء) لتمكن أن يقـول في القافية الثانية، وحوارى (بكَشْـءٍ- بوَزْءٍ- بشّءٍ- بلَـزْءٍ). وهي أسماء أطعمـة متنوعـة. فإن خـرج إلى الباء وقال (أم حـرب) لكانت القافيـة الثانية، وحوارى (بصَرْبٍ- بـإرْبٍ- بكَشْـبٍ). ويستمر هكذا ليستنفـد كافة الحروف الهجائية في القافية الأولى؛ وأسمـاء ما يعرف مـن الأطعمة في القافية الثانية[٥].

ويقف المرء مدهوشاً، أمام هذه العناقيد، من القـوافي. لا لأنها تعبر عن غنى مفرداته فحسب. بل لأنه وهو الذي يقتصر في حياته على أنواع محدودة من الطعام. (عدس- تين-



تمـر- دبس). نراه بـكل سهولة ويسر يعـدد أنواع الأطعمـة المتنوعة، وكأنه يتلذذ بها على شفة البيان.

لقد عـوّد معدتـه الجسيمة على التقشف والزهد. وها هو يطلق العنان لمعدة خيالـه الشعري، للتنعم والترف. ونحن وإن كنا نلمح شيئاً من الاشتهاء الخفي، لمستلذات الطعام. فإننا نلمح بالمقابـل، إرادة أقـوى تبعد رائحة ما ذكره البيان، عن شفة اللسان.

* * *

لقـد شكلـت اللغة العربيـة لأبي العلاء؛ حياته كلهـا. فهي عنده المادة والروح معاً. إنها رئته التي يتنفس بها، والغايـة التي يعيش لأجلها. وكأنه كان ينظر بمنظارها، حين توقع أنه سيحقق ما يعجز عنه الأولون فقال مفاخراً:

وإني، وإن كنت الأخير زمانه

لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل

نعـم لقـد جـاء، في مجـال اللغة العربية، بما لم تستطع الأوائل أن تأتي به.

إنـه لم يحفظها حفظ المتقصـي لمادتها، أوسـع استقصـاء، وأدقـه فحسـب. ولكنه أتقـن علومها، أشـد إتقان. فـكان حافظاً لأكـثر ما أنشـأ الشعراء، وكتـب الكتاب في العصور الأدبيـة السابقة. لقد برع في النحو والصرف(٦). وتفوق خاصة في علم العروض. فليس مـن شعراء العرب عامة من المتقدمين والمتأخريـن من يساويـه أو يدانيه في معرفة الأوزان والقـوافي. ومعرفـة الجائز والممتنع منها. وليس في شعره كله على كثرته، ما يخل بشيء من أحكام هذه الأوزان والقوافي(٧).

ولم تقتصـر ثقافته على الفنـون الأدبية. بـل أتقن علوم الدين علـى اختلافها، فروى

الحديث، وفهم القرآن الكريم، ودرس الفقه، وعلم الكلام. ثم أضاف إلى هذا كله، ما في العلوم الفلسفية من الكتب العربية، ومن الكتب المترجمة عن اللغات الأجنبية [8].

وهكذا تمتع بامتلاك ثقافة شمولية، ومعرفة موسوعية. لم يستطع أحد من معاصريه أو سابقيه أن يحصل على مثل اتساعها وشمولها.

* * *

كان أبو العلاء متفوقاً في فن الزخرفة اللغوية الذي كان شائعاً في عصره، وكانت له طرق لا تحصى في مداعبة الحروف والقوافي. وفي ترتيب أنواع البديع؛ من طباق وجناس واستعارة وتشبيه. كل ذلك على أجنحة خيال خلاق، واسع الآفاق. فلنتعرف على مرتسمات هذا القول من خلال كتبه النثرية والشعرية. وعلى قدرته في مجال التصريف والاشتقاق اللغوي أيضاً.

يقف الباحث أمام رسالتيه: الملائكة والغفران، مندهشاً. لقد ألف (رسالة الملائكة)، بعد أن بلغ سن الشيخوخة. وهي تشبه من بعض النواحي رسالة الغفران، سواء من حيث سعة الخيال، والوصول إلى العالم الآخر. أم من حيث الاهتمام بعلوم اللغة العربية، وخاصة بمسائل النحو والتصريف.

لقد أملى هذه الرسالة جواباً على مسائل صرفية، وجهها إليه أحد تلاميذه، وعددها ثلاث عشرة مسألة كالقول في (إياك- آية- غاية- اثنين واثنتين- اسم..). ولكن أهمية هذه الرسالة تكمن في المقدمة التي كتبها لها، وفي المسائل التي طرحها في هذه المقدمة، وراح يبحث عن أصولها وأوزانها واشتقاقاتها، ومنها (مَلَك- عزرائيل- منكر ونكير- سفرجل- سندس- طوبى..). وقام بشرح هذه الألفاظ في سياق قصة خيالية، ترتاح إليها النفس. حيث تخيل نفسه وكأنه أشرف على الموت، فأراد أن يشغل عنه ملك الموت، بالبحث عن أصل كلمة (مَلَك). ثم تخيل نفسه في القبر. فإذا به يشغل منكراً ونكيراً بالبحث في أسماء بعض الملائكة. ثم يخرج للمحشر؛ فيتصدى للبحث عن أسماء مسميات من محتويات الجنة والنار.. وهكذا.

لقد تواضع أبو العلاء في مقدمة هذه الرسالة، وأسرف في تواضعه فقال: (إنّ حقّ مثله ألاّ يُسأل. فإن سئل تعيّن عليه أن لا يجيب. فإن أجاب، فرض ألا يسمع منه. فإن سُمع منه، وجب ألا يكتب عنه. فإن كتب عنه؛ فلا يجوز أن ينظر فيه)[9].

ولكنه عندما يباشر البحث والإجابة، سرعان ما ينسى هذا التواضع، منصرفاً إلى ما ملك من سعة الاطلاع، واتساع خيال، وبراعة تحليل. ومضي في البحث، استقصاءً، ومقايسةً فيشرح أصول الكلمات وأوزانها، واحتمالات مدلولاتها. ولا يتردد؛ وهو الواثق من نفسه، من توجيه سهام النقد، لعلماء اللغة والصرف، كسيبويه وغيره[10].

أما رسالة الغفران، وهي التي أملاها جواباً على رسالة وردته من علي بن منصور، الملقب بابن القارح، أحد أدباء حلب في عصره. فهي تتألف من قسمين:

القسم الأول: هو الصعود بابن القارح إلى العالم الآخر. ليقوم برحلة خيالية في آفاق النعيم والجحيم.

القسم الثاني: هو الأجوبة والتعليق على الأطروحات التي أثارها ابن القارح في رسالته.

لقد تحولت الجنة في هذه الرسالة؛ إلى مهرجان عام للشعر العربي. وإلى ساحة واسعة للمناقشات الأدبية. فلم يترك أبو العلاء أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام؛ إلا وناقشه في شعره، على لسان ابن القارح. ناقش من غُفر له، في الجنة، ثم أطل على الجحيم، وناقش من هناك شعراء الجحيم. سأل كل شاعر عن المشكلات العروضية، والنحوية، والدلالية في شعره. فأرانا العجب العجاب، من عمق معرفته، ومخزون ذاكرته، وخصوبة عبقريته.

وكان إذا ما تعرض لمسألة لغوية أو نحوية، لا ينصرف عنها دون أن يستقصيها استقصاءً تاماً. حتى لقد اشتد ضيق أهل الجنة وأهل النار من الشعراء به. لكثرة ما ألح عليهم في النقد والمناظرة. فنفد صبر إبليس الذي لا ينفد صبره، وأغرى الزبانية أن يجذبوه إلى النار[11]. وحتى أوقع فنوناً من المنافرة والمشاجرة بين أهل الجنة[12] الذين لا يعرف الخلاف إليهم سبيلاً[13].

* * *

وأما عن التصنيع اللغوي، في كتاب (الفصول والغايات) وديوان (اللزوميات)، وهما وجهان لفلسفة علائية واحدة، أحدهما نثراً، والآخر شعراً. فقد التزم المعري في كل منها لزوم ما لا يلزم. حيث التزم حرفين أو أكثر في القافية، بشعر اللزوميات. والتزم السجع المنظم الذي تتلاءم فيه السجعات بنثر فصوله وغاياته. وللدكتور طه حسين رأي طريف، في تفسير الزركشات اللغوية في اللزوميات؛ تلخصه كما يلي:

(إن اللزوميات، ليست نتيجة العمل، إنما هي نتيجة الفراغ. نتيجة عمل دعا إليه الفراغ، لزم داره، لا يبرحها، نصف قرن. في حياة على التشابه والاستواء، كان يقرأ كثيراً؛ ويملي كثيراً، ويلقى الطلاب والزائرين. ولكن الأوقات، التي يخلو بها لنفسه كانت طويلة. لا يستطيع فيها أن يقرأ، أو يكتب لأنه (مستطيع بغيره).

وما أرى أنه كثير ساعات النوم. فحياته القانعة، الخشنة، خليقة أن تؤرقه. فما تراه سيصنع في ساعات الفراغ الطويلة المفروضة عليه؟.. يفكر بما قرأ وأملى، ولكن لا بد له أن يستعين بما يسليه، ويلهيه، في براءة للنفس، ونقاء للقلب، وطهارة للضمير. لا بد أن يلتمس التسلية، عند نفسه فقط. فاستجابت

له ذاكرة قوية، وحافظة نادرة، وعقل ذكي، بعيد التفكير، أمامه ذخيرة كبيرة من الألفاظ والمعاني. فلماذا لا يتخذ من الملائمة بينها، على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال سبيلاً إلى التسلية؟. نثر مرسل، مسجوع، شعر حر، مقيد، ولزوم مالا يلزم.

ثم لماذا أنشأ، ما أنشأ، وألف ما ألف؟. ألأنه أراد أن يشق على الناس، فيصرف العامة والدهماء، عن الارتقاء إليه؛ اتقاءً لشرهم؛ وتحفظاً من أذاهم؟. أم لأنه أراد بالإضافة لذلك أن يسلي نفسه، ويرفه عليها، ويبهر الناس، ويكرههم على الإعجاب به، وإكباره؟[14].

وهناك من ارتفع بالمعري عن مرتبة التلهي بحروف اللغة؛ والعبث بكلماتها. فلم يكن دافعه للتفنن اللغوي هو التسلية، والتلهية بل كان إظهار مقدرته، وبراعته في هذا المجال. لقد أراد أن يقول لذوي الفصاحة، من أهل زمانه، أيها الناس؛ إنني أقيد نفسي، في البيان؛ بقيود تشق عليكم، وأمشي بها معكم، فأسبقكم، وأنا مقيد، وأنتم طلقاء[15].

ولا ينكر أحد على شاعرنا حقه في إبراز التفوق على أقرانه. في عصر ساد فيه هذا النوع من التصنع والتصنيع، في فنون اللغة. ولكن، لماذا ننكر حقه في التسلية والمتعة الطفولية، بألعابه اللغوية؟. لماذا لا يلهو بكل براءة، فيرتب الكلمات الوافرة لديه، بحسب أنغامها، ودلالاتها، على أنساق أدبية، في غاية من الروعة والإتقان؟. ألا يتسلى السجناء العاديون، فيصنعون من الخرز الملون الصغير، أدوات شتى جميلة، وممتعة ومفيدة؟ ألا يصنع الأطفال، وهم يلعبون بالمكعبات الصغيرة الملونة صوراً وأشكال متنوعة، بحسب ما يوحي لهم خيالهم الطفولي؟.

أتصور شاعرنا الفيلسوف طفلاً كبيراً. يتخير ما يشاء من جواهر الألفاظ، ليقيم منها بنايات أدبية رائعة. لا ليهدمها عابثاً، كما يصنع الأطفال الصغار. بل ليزرعها في تربة الأجيال صروحاً خالدة تشع منها شموس العقل الإنساني الخالد.

* * *

لقد اختار أبو العلاء في لزومياته، أسلوباً في الجناس، يكاد أن يكون مقصوراً عليه وحده. وذلك من خلال حرصه على أن يعقد المجانسة، بين قافية البيت الشعري، وأول كلمة في هذا البيت[16].

والأمثلة كثيرة على ذلك وأعرض بعضها:

أتُـذهِبُ دارٌ بـالنُّـضار، وربُّها
يخلّفها، عمّا قليل ويذهب؟[17]

* * *

قضى الله، أنّ الآدميَّ معذّبٌ
إلى أن يقول العالمون به، قضى[18]

* * *

عودي. يخاف من الإحراق صاحبه
إنْ قال ربي لأجسام البلى عودي[19]

* * *

لا تتبعَنَّ الغانيات، مماشياً
إنَّ الغواني، جَمَّة، تبعاتها(٢٠)

* * *

خوى، دَنٌّ شَرْبٍ فاستجابوا إلى التقى
فعيسُهُمُ نحو الطَّواف خوادي(٢١)

* * *

كنائنُ صدقٍ، كثُرت عدد الفتى
فهنَ بحقٍّ للسهام كنائن(٢٢)

* * *

هاويةٌ نفسك، ما ساءها
فلتخشَ أن تُلقى إلى الهاوية(٢٣)

* * *

وإذا لم تتجانس القافية مع أول كلمة من البيت، فعليها أن تتجانس كلياً، أو جزئياً، مع إحدى الكلمات في صدر هذا البيت، وهذه بعض الأمثلة:

وهل يجود، الحيا، أناساً
منطوياً، عنهمُ الحياء؟(٢٤)

* * *

وسُنَّتنا المآلُ إلى صعيد
فما بال الأسنَّة والصِّعاد؟(٢٥)

* * *

تهوي الثريا، ويلين الصفا
من قبل أن يوجد أهل الصفاء.(٢٦)

* * *

إذا ما خبت نار الشبيبة ساءني
ولو نُصَّ لي بين النجوم خِباءُ(٢٧)

* * *

تغيُّرُ حُسناهُ، شيبهُ
فهل غيَّر الظهر، لما انحنى؟(٢٨)

* * *

ويختلف النقاد حول الغموض، في شعر أبي العلاء، وأسباب هذا الغموض. فيرى أحدهم أنه يسرف في التعمية اللغوية؛ والجري في مضمار الغريب. فكأنه يكتب لخاصته. أو كأنه لا يريد أن يطلع عامة الناس، على آرائه ومنازع فكره(٢٩).

ويرى آخر، أنه لا يستعمل الألفاظ الغريبة، ليستر آراءه، ومعتقداته، من باب (التقية). فالأبيات التي وردت فيها هذه الآراء، والمعتقدات، واضحة كل الوضوح(٣٠).

وبغض النظر عن هذين الرأيين، فالقارئ العادي، لا يستطيع أن يفك الرموز في اللعبة اللغوية عند أبي العلاء. ولذلك نراه يلجأ أحياناً إلى تفسير الكلمات الغامضة، في أبيات شعره، بالشعر نفسه. فهل يلجأ لهذا الأمر كنوع من العبث اللغوي؟(٣١). أم يأتي به، لأنه لا يريد أن يكون من أصحاب الغموض المضل، والإيجاز المخل؟(٣٢).

وهذه بعض الأمثلة على الأبيات التي تفسر، بنفسها، بعض الألفاظ المبهمة فيها:

وفوائد الأسفار (جمع السَّفْرِ) في
الدنيا، تفوق فوائد الأسفار(٣٣)

* * *

راعتك دنياك من (ريع الفؤاد) وما
راعتك في العيش من (حسن المراعاة)(٣٤)

* * *

فلا يُمْس فخاراً (من الفخر) عائداً
إلى صنعة الفخّار للنفع يُضرب(٣٥)

* * *

أيا ظبيات الإنس، لست منادياً
وحوشاً ولكن غانيات من الإنس(٣٦)

* * *

والداء تَدْمُرُ من كَل (وما غرضي
كونٌ بتدمرَ)، لكن، منزلٌ دَمَرا(٣٧)

* * *

وأبو العلاء مولعٌ بتشبيه نفسه، وغيره بالحروف والألفاظ وأبيات الشعر. إنه معجون باللغة، ويطيب له دائماً أن يسكب وجوده في كاساتها.

١- فهو معتل العين، مثل فعل القول الذي هو معتل العين أيضاً:

أُعْلِلْتُ علة (قال) وهي قديمة
أعيا الأطبة كلهم إبراؤها(٣٨)

٢- وهو يخاطب ربه في الفصول والغايات قائلاً:

قيدتني تقييد (وقاتم الأعماق)؛ فأطلقني إطلاق (عَفَت الديار)

يشير بهذا إلى قول رؤبة بن العجاج الراجز المشهور في مطلع أرجوزته الشهيرة؛ حيث قيد القافية بالسكون:

وقاتم الأعماق، خاوي المخترقْ
مشتبه الأعماق، لماع الخفقْ

وإلى قول الشاعر لبيد في مطلع معلقته:

عَفَت الديار، محلها، فمقامها
فمنىً، تأبّد غولها، فرجامها(٣٩)

٣- ومن روائع التشبيه الذي أبدعها في كتاب الفصول والغايات قوله، في وصفه للبيت الذي يتمناه، ويؤثر على جميع البيوت سكناه:

(ربّ أبلغني هواي، وارزقني منزلاً، لا يلجه سواي. مَنْ دخله أمِنَ، فهو، كـ«عند»، وأنا كـ (مِنْ)).

وهو يعني أن (عند) لا يدخل عليها من حروف الجر غير الحرف (من).

٤- يرى من الجهالة أن تبكي الأم على ولدها الميت- سامحه الله- لأنها ستتبعه بعد فترة تقصر أو تطول:

ستتبعه كحرف الفاء ليست
بمهل، أو كثُمَّ على التراخي(٤٠)

ومن المعلوم أن العطف بالفاء يكون مباشرة دون فاصل زمني. بينما العطف بالحرف (ثم) يتراخى لفترة من الوقت.

٥- والحقيقة بين الأنام كالفقير على مائدة اللئام، لا تُلاقى إلا بحروف الجحود.

سألت عن الحقيقة كل يوم
فما ألفيت إلا حرفَ جحد(٤١)

٦- والنتائج بمقدماتها. هكذا تقول لغة الحياة. وعلى هذا تقوم بنية اللغة العربية في كل الحالات:

إذا اعتلت الأفعال جاءت عليلةً
كحالاتها، أسماؤها والمصادر(٤٢)

٧- والناس كلمات تكتب وتمحى على صفحات الوجود:

والناس من صنعة الخلاق كلهمُ
كالخط يُقرأ حيناً ثم يندرس[٤٣]

٨- وأعمار البشر أبيات شعر في ديوان الحياة. يكتب الموت قوافيها، ولكن أتراه يسير على طريقة المعري بلزوم ما لا يلزم؟:

وأعمارنا أبيات شعر كأنما
أواخرها للمنشدين قوافِ[٤٤]

٩- والإنسان في نومه وتحركاته، كالحرف في سكونه وحركاته:

والمرء مثل الحرف بين سهاده
وكَراه. يُسكَّن تارةً ويُحرَّك[٤٥]

١٠-والدهر شاعر موهوب، ولكنه شاعر مصائب وآفات:

والدهر شاعر آفاتٍ يفوه بها
للناس. يفكر تاراتٍ ويرتجل[٤٦]

١١- ويقارن بين بني البشر ونظام الشعر:

والإنس مثل نظام الشعر. كم رجل
بالجيش يفدى، وكم بيت بديوان[٤٧]

١٢- وأخيراً عاش شاعرنا، كما نعلم دون أن تتصل بلامه أي بنفسه باء. والباء هنا تعني الزواج:

تواصل حبل النسل ما بين آدم
وبيني، ولم يوصل بلاميَ باءُ[٤٨]

* * *

والآن، ماذا عن شاعرية أبي العلاء؟..

لقد أجمع النقاد على أن المعري في ديوانه (سقط الزند) كان من المبرزين بين الشعراء، خيالاً، وصورةً، وأسلوباً. وقد فاقهم جميعاً في الرثاء، وخاصة في قصيدته (غير مجد في ملتي واعتقادي). وذلك بالرغم من أنه قلد المتنبي في الكثير من صياغاته، وغاياته. ولا بأس أن نشير هنا إلى ما كان في هذا الديوان من سمات مشتركة بين هذين الشاعرين.

كان أبو العلاء من المحبين للمتنبي، والمعجبين به. كان يسميه بالشاعر ويسمي غيره من الشعراء بأسمائهم. وقد شرح له ديوانه وسماه (معجز أحمد). وإذا ما عرفنا أن اسم المتنبي هو احمد بن الحسين أدركنا ما في هذه التسمية من تورية ذات مغزى. ويروى أنه بعد أن أتم شرحه لهذا الديوان، وتلي هذا الشرح على مسامعه قد ابتسم وقال: كان أبا الطيب كان يمنيني في قوله: (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي).

ويتجلى تقليد المعري للمتنبي في المجالات التالية:

١- في تمجيد نفسه وافتخاره: حيث يقول وهو مشبع بأنفاس المتنبي:

أ فوق البدر يوضع لي مهادُ
أم الجوزاء تحت يدي وساد؟

* * *

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل
عفاف، وإقدام، وحزم، ونائل

* * *

فلا وأبيك ما أخشى انتقاصاً
ولا وأبيك لا أرجو ازديادا

* * *

٢- وشابه المتنبي في أسلوب المدح، مع أنه لم يتكسب بشعره، بل مدح بعض أصدقائه وأقاربه، جواباً عما بعثوا إليه من قصائدهم، أو شكراً لما أسدوه إليه من خدمة. وإذا ما وجد بعض المدح في ما سوى ذلك، فإنما ذهب إليه مذهب الرياضة، وتمرين القوة الشعرية[٤٩].

وهاهو يمدح أحد الأمراء وبشكل يخالف الأعراف الدينية، كما كان يقول المتنبي أحياناً:

فلولا الله قال الناس أضحت
ثمانية به السبع الشداد
يكاد محيّاً لاقى المنايا
بسيفك. لا يكون له معاد

* * *

ويمدح أحد الشعراء بهذا الأسلوب:

أيدفع معجزات الرسل قوم
وفيك وفي بديهتك اعتبار؟
وشعرك لو مدحت به الثريا
لصار لها على الشمس افتخار.

* * *

٣- ويهاجم خصومه وحساده على طريقة المتنبي:

تعاطوا مكاني، وقد فتهُم
فما أدركوا غير لمح البصر

وقد نبحوني، وما هجتهم
كما نبح الكلب ضوء القمر

* * *

ويوجد في شعر المعري كثير من الحكم الحياتية، والنظرات التأملية، والبذور الفلسفية المشتركة بين أبي العلاء وأبي الطيب. ولكن أبا العلاء تفوق في هذا المجال؛ وأحدث فناً في الشعر، لم يعرفه الناس من قبل، وهو الشعر الفلسفي الذي وضع فيه ديوان اللزوميات[٥٠].

* * *

هذا عن شاعرية المعري في سقط الزند فماذا عن هذه الشاعرية في اللزوميات؟

لقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر. يقول أحدهم: لم يستطع المعري أن ينهض بالصياغة الفنية في اللزوميات. لأنه توجه في هذا الديوان، إلى الوعظ. والوعظ يعتمد على الأفكار، ومن طبيعته التكرار. وهذا يلائم النثر[٥١].

ويقول آخر: يتحدث أبو العلاء بشعره، بنبرة أليفة. نبرة الذي يعرف الحقيقة. لذلك يتوجه إلى الفكر، أكثر مما يتوجه إلى الشعور- فالمعنى هو ما يهمه، في المقام الأول. ولعل هذا ما يفسر السبب في أنه لم يترك تقليداً فنياً، يمكن التأثر به، كما ترك أبو تمام[٥٢].

وقد نجد من يقسو على المعري، ويجرد معظم الشعر في لزومياته من الشعر فيقول: (شاعرنا المعري نظام في أكثر لزومياته؛ وإن

أغرق في حبكها، وتقييدها بالقيود والأغلال. ولا أشبّه منظومة فلسفة لزومياته، من بغض إنسان، وحب حيوان، إلا بألفية ابن مالك. ولولا ما فيها من شعور، يكاد يتقد، لبرئت منها الشاعرية)(٥٣).

ولكن هناك من ينبري للدفاع، فيسأل: كيف تحول أبو العلاء، فجأة من شاعر، وإن كان مقلداً، بعض الشيء، في سقط الزند، إلى نظام، لا شاعرية لديه في اللزوميات؟. ولا ينتظر الجواب. بل يتابع القول: (لم تسقط اللزوميات، من الناحية الفنية، في الابتذال. وأكثرها، لا تعرف الإسفاف. وإنما هي شعر من الطراز الرفيع. ينتصب شامخاً، قوياً. ولا نكاد نجد في لزوم ما لا يلزم كلمة واحدة وردت حشواً، يمكن أن نستغني عنها. فالمعري جوهري الألفاظ، مثلما الصائغ جوهري اللآلئ والدرر)(٥٤).

ويتابع هذا الباحث دفاعه كما يلي: (أبو العلاء شاعر العقل الإنساني ولا سيما في اللزوميات. وقلما نجد شاعراً عربياً. وإن شئت فقل شاعراً عالمياً. يملك من الطاقات العاطفية المذهلة، والإحساسات العميقة مثلما يملك المعري)(٥٥).

* * *

لقد أمضى أبو العلاء، حياته في الدرس، والتأليف، والتعليم. رحل في سبيل العلم، إلى مدن متباعدة، وأقام في بيئات متباينة. واستطاع بما يتمتع به، من رجاحة في العقل، واتقاد في الفكر، وبما أوتي من ذاكرة، نادرة، عجيبة. أن يمتص أريج ما في كتب المكتبات. ورحيق ما يدور في المجالس الأدبية والعلمية من مناقشات. حتى أصبح موسوعة، شاملة، في اللغة العربية، بعنفوانها النثرية والشعرية. وفي العلوم الدينية، بتفرعاتها الكلامية والفقهية.. وفي الأفكار الفلسفية، بمصادرها اليونانية والفارسية، والهندية.

وبعد أن جمع ما لذ وطاب من أعسال العلوم المذكورة. وفيها شفاء للناس. بدأ يسكبها في مؤلفات عديدة، في مجال الشعر والنثر. وقد ضاعت أكثر كتبه مع الأسف، ولكن ما بقي منها، ظل كافياً، ليجعل منه علامة عصره، وفارساً مشهوراً في شعره ونثره. ومرجعاً لمعرفة اللسان العربي في شوارده، ودقائق أمره.

وبعد أن اعتزل الناس، في محبسيه. لم يتركه هؤلاء الناس ينعم، بالعزلة والوحدة. بل سارع إليه الطلاب، من كافة الأنحاء والأقطار. يقتبسون من علمه، ويسترشدون بفكره. وزاره وراسله الأدباء والشعراء. وفرض الإعجاب بعبقريته على الجميع، بلا استثناء، بما في ذلك الأمراء والوزراء.

وختاماً أقول: أبو العلاء معجزة لغوية، يتمتع بثقافة واسعة، شاملة. وهو شاعر عربي أصيل، وشاعر عالمي شهير. عميق في تفكيره، إنساني في شعوره. معتز بحريته، ووحيد عصره في عبقريته. وسيبقى منارة للعقل الإنساني على امتداد العصور.

الحواشي

١- مقدمة تعريف القدماء بأبي العلاء د. طه حسين.
٢- مصادر الثروة اللفظية في لزوميات أبي العلاء- عصام شرتح- مجلة المعرفة عدد ٥٠٥ -عام ٢٠٠٥م.
٣- تجديد ذكرى أبي العلاء.
٤- المصدر السابق.
٥- رسالة الغفران- تحقيق بنت الشاطئ- دار المعارف بمصر- ط٥ عام ١٩٦٩م.
٦- تجديد ذكرى أبي العلاء.
٧- الجامع في أخبار أبي العلاء- محمد سليم الجندي ص١١٢.
٨- تجديد ذكرى أبي العلاء.
٩- رسالة الملائكة- منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت- تحقيق لجنة من العلماء ١٩٧٩م.
١٠- المصدر السابق.
١١- حدث ذلك أثناء مناقشة ابن القارح، وهو في أطراف الجنة، مع الشاعر الأخطل وهو في الجحيم وإبليس يستمع إلى تحاورهما- رسالة الغفران ص٣٥٠.
١٢- حيث قال النابغة للأعشى، أثناء المشادة بينهما في الجنة: (اسكت يا ضُلّ بن ضل. أقسم أن دخولك الجنة كان من المنكرات) ثم ضربه بكوز من ذهب. رسالة الغفران ص/ ٢٣٠.
١٣- تجديد ذكرى أبي العلاء- د. طه حسين
١٤- مع أبي العلاء في سجنه- د. طه حسين.
١٥- على باب سجن أبي العلاء- معروف الرصافي.
١٦- مع أبي العلاء في سجنه
١٧- اللزوميات ج١ ص ٩٢.
١٨- اللزوميات ج١ ص ٧١.
١٩- اللزوميات ج١ ص ٥٠٣.
٢٠- اللزوميات ج١ ص ٢٥٢.
٢١- اللزوميات ج١ ص ٤٣٥.
٢٢- اللزوميات ج٣ ص ١٧٢٧.
٢٣- اللزوميات ج٣ ص ١٥٣٦.
٢٤- اللزوميات ج١ ص ٤٣.
٢٥- اللزوميات ج١ ص ٥٠٩.
٢٦- اللزوميات ج١ ص ٦٧.
٢٧- اللزوميات ج١ ص ٣١.
٢٨- اللزوميات ج١ ص ٨٠.
٢٩- تحقيق رسالة الغفران، د. علي شلق، دار القلم بيروت.
٣٠- دفاع عن أبي العلاء -عبد المعين ملوحي- دار الكنوز الأدبية- بيروت ١٩٩٤.
٣١- مع أبي العلاء في سجنه- د. طه حسين.
٣٢- مقدمة رسالة الهناء- كامل كيلاني- دار الآفاق- بيروت- ١٩٨٢.
٣٣- اللزوميات ج٢ ص ٧٩٨.
٣٤- اللزوميات ج١ ص ٢٨٠.
٣٥- اللزوميات ج١ ص ٨٩.
٣٦- اللزوميات ج٢ ص ٨٩٨.
٣٧- اللزوميات ج٢ ص ٦٧٥.
٣٨- اللزوميات ج٣ ص ١١٦٤.
٣٩- اللزوميات ج٣ ص ١٢٢١.
٤٠- اللزوميات ج١ ص ٣٩٨.
٤١- اللزوميات ج١ ص ٤٠٠.
٤٢- اللزوميات ج٢ ص٥٦١.
٤٣- اللزوميات ج٢ ص ٧٨٢.
٤٤- اللزوميات ج٢ ص ١٠٧٨.
٤٥- اللزوميات ج٢ ص ١١٦٤.
٤٦- اللزوميات ج٣ ص ١٣١٥.
٤٧- اللزوميات ج٣ ص ١٥٣٤.
٤٨- اللزوميات ج١ ص ٣١.
٤٩- تجديد ذكرى أبي العلاء- د. طه حسين
٥٠- المصدر السابق.
٥١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي- د. شوقي ضيف.
٥٢- مقدمة للشعر العربي- أدونيس.
٥٣- على المحك- مارون عبود- دار العلم للملايين- بيروت ص٦٤.
٥٤- دفاع عن أبي العلاء- الملوحي.
٥٥- المصدر السابق.

الإبداع

شعر

النبع الفوار — سليمان العيسى

عابرون ولكن — هيام منور

قصة

الكأس — قمر كيلاني

محاكمة ابن حزم الأندلسي — عزيز نصار

النبع الفوَّار

شعر

سليمان العيسى *

بالقرب من قرية عمار الحصن،
على هامش زيارة للنبع الذي
يفاجئ الناس بفورانه حين يحلوله.

سَمَّوني: النُّبَعَ الفَوّارْ

في أعماق الأرض أغورْ
من أعماقِ الأرضِ أجيءْ
أنا مِثْلكَ مالي في هذي الأعماقِ قرارْ

* * *

* شاعر وأديب العروبة الكبير.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

في صَدْري أشعارٌ..
وقصائدُ.. أَرْوِيها هَدْراً
مجهولٌ موعِدُ أشعاري
لا أعرفُ كيفَ أبوحُ بها
ومَتَى أغفي؟ ومتى أصحو؟

لا أعرفُ كيف تَثورُ وتَهدأ
في صدري الأشعارُ؟

* * *

إهْدَأْ بِجواري أنتَ ورَكْبُكَ..
إهْدَأْ يا شاعِرُ..

يا هذا الصوتُ الضائعُ مثلي
في غَسَقٍ..
في تِيهٍ.. ليس له آخِرْ
أنا مِثْلُكَ أقذِفُ كَلِماتي
للريحِ.. وأذْروها بَدداً..
لا أدري مثلكَ.. هل حَرَّكْتُ،
أو استنفَرْتُ بها أحَداً؟

لا هَمَّ.. سأعزِفُ ألْحاني
وعَزَفْتَ.. وتعزِفُ ألْحانَكْ..
قَدَرٌ.. أنْ نُرسِلَ صَرْخَتَنا
أشجاني تُشْبِهُ أشجانَكْ
وكلانا يَعشَقُ هذا الوادي الأسمرْ.
والقِمَمَ الخُضْرَا..
هُوَ عِطْرُ بلادي.. نسكُبُهُ
في الصدرِ.. ويَسكُبنا شِعْرَا
سَمَّوْني النبعَ الفوَّارَ..
سأفاجِئُ مَنْ حَوْلي أبَداً
بقصيدةِ حُبٍّ تسقي هذا الصخرْ.
وتُشْعِلُ فيهِ حقلاً من أزْهارْ

سأعيشُ مُفاجأةً للناس،
أنا المجهولُ بصدر الأرض..
أنا النبعُ الفوَّارْ..

صيف ٢٠٠٦م.

* * *

تلال

من شرفة فندق

فرنسيس في

قرية عمار

الحصن..

سأزرعُ في هذي

التلالِ طُفولتي

وأشْرُدْ..

بينَ الغيمِ،

والعُشْبِ،

والصخرِ

مَدَى ظَمَئي تمتدُّ.. تَخطفُ نَشوتي



هنا وهُنا...

«من حيثُ أدري ولا أدْري»

صيف ٢٠٠٦.

* * *

عابرون.. ولكن..؟

شعر

هيام منور *

مَرّوا في الباب.. وما مروا
كمرايا العطر على جسد الورد
وما مروا
مروا في البال
وما مَرّوا
في مُرّ الشهد
على وجع البرد
وما مَرّوا

---

* أديبة وشاعرة سورية.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

أيهما أبقى؟؟
نحنُ؟ أم عشبةُ بحرٍ منهمكةٌ
برحيلِ الموجِ وعودتهِ
منْ غيرِ أمانْ؟؟
نحنُ: أم ريشةُ عصفورٍ قتلوهُ
فطارتْ في الوديانْ
أيهما أبقى؟؟ نحنُ أم وجعُ المقهورِ بغربته
يتشظى في زهرِ النسيانْ!!
أمواجٌ تلهثُ مرتبكةٌ
أجسادٌ ترقص من قهر
أم ظلُّ الشمسِ على الحيطانْ؟!!

* * *

ويسافرُ فينا العمر بلا سفرٍ
هل نحنُ مراكبهُ الثكلى
أمْ ذاكَ هو الزبدُ على الشطآنْ؟

* * *

في ثقبِ الكونِ القشةُ طافيةٌ
والجمرةُ عينُ الصحوِ
فلا تبكِ
أيهما أبقى؟!
نحنُ أمْ تلويحةُ غيبٍ
في مرجانِ الصدرِ.. البحرِ
لماذا أنتَ على سَفحِ الحيرةِ
يسكنكَ غموضُ الموتِ
وتذروكَ الريحُ على قارعةِ الشمسِ
فيجمعُكَ الوردُ قصائد غيمٍ
مِنْ فِضةِ شعركَ غُرتُها
يا هذا المسكونُ بأوجاعِ قرنفُلِنا المجروحْ
هل كنتَ مع العطرِ غَداةَ جنازتهِ؟!
أم كنتَ صنوبرةَ الرؤيا
تتعمدُ في نهرِ الروحْ
لا تبكِ إذنْ
أيهما أبقى؟!! نحنُ أمْ حبةُ قمحٍ
تتناسلُ في بطنِ العدمِ.. الألمِ
قطرةُ جوعٍ تكسو عريَ الوجدانْ
يـــا أيتها المقطوفةُ من غصـــنِ الأحزانِ..
ارتحلي
يا غربةَ كلِ الأغرابْ
يا هذا العمرُ الكذَّابْ
يا كأساً من وهمٍ
لا يشربُ غيرَ حقيقتهِ
يا هذا العمرُ الكذابْ
نكتبهُ..
يمحونا.. يستعجلُ كلَ الأسبابْ
يتوارى خلفَ عباءةِ ضحكتهِ
كم-كم أمسكناهُ.. إذ غابْ!

* * *



أيهما أبقـى!! نحنُ أم نعلُ
شراعٍ منسيٍ
يتكـوم كاللهفـةِ عنـد الأعتابْ؟
أمْ وردةُ ماءٍ لا تبكي
هل تشكو الظلمَ الأكوابْ؟
وخزانةُ عطرٍ وثيابْ
تسألنا: أين الأحبابْ
يا هذا العمرُ الكذابُ!!!
أرجوحةُ وهمي لاهيةٌ
وثمار الرغبةِ دانيةٌ
فلنقطفْ من غيرِ حسابْ
مَروا..
مَروا في البالِ وما مروا
مَروا في الجرحِ وما مَروا
يا مُرّاً يحلو.. لو مرّوا
يا مراً في الباب وما مَروا
لم تبقَ هناكَ سوى الأبوابْ

* * *

١٩٦

■ الكـــأس

قصة
قمر كيلاني *

كان بمثابة أستاذ لي.. بل أستاذ لنا جميعاً نحن جيل الثورات والنهوض القومي ومشاريع التقدم والتحضر.. وكنا نزوره بين حين وآخر في منزله المتواضع البسيط بينما تتحرك بين يديه زوجة شابة رقيقة مثل زهرة.. والحزن الغامض أبداً في عينيها. بشرتها البيضاء كالحليب لا تخلو من المساحيق.. وشعرها الأسود الطويل منسدل مثل غابة. أية أفكار كان يمكن أن تدور في ذهني.. لكنني لم ألتقط واحدة منها.. ذلك الشاب مثل مريد وفي كان لا يغادر أي جلسة حتى ينصرف الجميع..

* أديبة وروائية سورية
- العمل الفني: الفنان رشيد شما

شاب يبدو مثقفاً ومتطلعاً أكثر منا لكنه لم يكن يتدخل في أي نقاش إلا نادراً.. والأستاذ -كما أسميه- كان يحرص عليه ويعتبر حضوره أمراً واقعاً أو عادياً.. وهو الذي يزوده بالصحف.. وربما يقرؤها له.. وهو الذي يأتي بآخر الكتب ولو كانت شعراً أو قصص أطفال.. ويكتب له التعليقات عليها مثل أي مستشار مخلص.

الآن أتساءل.. ماذا كان يكتب له ولماذا كرس نفسه لهذا العمل شبه الوظيفي وهو ليس أكثر من تلميذ ممن يرتادون حلقة الأستاذ.

وتشتعل حروب.. وتنطفئ حروب.. لكن الذكرى لا تزال تجهل تفاصيل كثيرة.. أستل منها ذكرى واحدة وهي أن الأستاذ وقد مرض.. وغامت النظرة المتوهجة في عينيه كان يشرب من كأس كبيرة زرقاء موضوعة أمامه على الدوام.. ولا يشرب من سواها.

وتجيء عواصف وزوابع بأحداث مريعة.. ويكاد العالم يتناثر أمام ذواكرنا ونحن نواجه تلك الأمواج التي ترمي بكل منا على شاطئ لا يعرف فيه مصير الآخر.. وتخمد تلك النيران التي كان يؤججها الأستاذ في صدورنا ورؤوسنا. أين منا تلك الجلسات التي كنا نظن أننا نمتلك فيها ناصية أقدارنا؟ أين شعلة الحماسة التي كنا نستمدها بعضنا من بعض؟

ورحل الأستاذ بصمت وهدوء وشيعه أفراد قلائل إلى مثواه الأخير مثل أي شخص عادي.. وذاب جبل الملح الذي كنا نستمد منه طعم الحياة.. وانتشاء الأرض وبركة السماء..

رحل.. وهجرت الطيور أكثر الطيور أعشاشها. أما أنا فبقيت مغروسة في أرضي مثل سنديانة عتيقة.. وما عدت أرى أولئك الرفاق إلا في مناسبات رسمية أو في لقاءات عربية وكل منا يتوشح بالصمت عن تلك الفترة من شبابنا المتوثب النشط.. حتى كان ذلك اليوم.. ألتقي فيه بممدوح فيقول بضحك لا يحمل أي معنى:

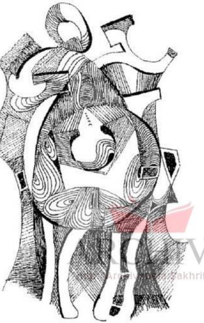
- لقد تزوجته.. نعم تزوجته.. أتعرفين من هي؟ زنبقة الأستاذ. كما كنا نسميها.

وينفجر في أعماقي شيء مثل زلزال.. أكاد أقول له: إن هذا قد لمع في ذهني مرة مثل شهاب.. والأنثى هي التي تدرك سر الأنثى.. كأني أحسست برابط خفي يربط بينهما. أكاد أقول ذلك لكني أتماسك وأسأله ألا تعرف أين هما الآن؟ وما كان الجواب قاطعاً بل مشككاً:

- أظن أنهما رحلا إلى بلد عربي آخر.

وأعود لأجلد ذاكرتي.. لا من أجلها بل من أجله.. الأستاذ. هل كان يعرف سر العلاقة بين الطرفين.. وأثر الانسحاب من الحياة ليتركها لمصير مجهول؟ ما نعرفه أنه كان يحبها أكثر من الحب ويعتبر أنفاسه لا تتردد إلا من خلال أنفاسها.. وأنها المنحة الإلهية التي وهبت له.. وأنه لا يستطيع أن

يعيش من دونها.. فما الذي جرى؟!.. هل تخلى عنها لذلك الشاب الذي يملك أسراره وأسرارها معاً؟ فهي فتاة جميلة ومسكينة انقطعت عنها السبل بعد أن اغتصبوا أرضها وأبعدوها عن أسرتها.. وهي التي أحبته ونذرت نفسها له. لماذا ظهر هذا الشاب بالذات في صورة حياتها؟.. بالطبع لم تكن تعرفه.. بل هي لا تعرف أحداً في بلد زوجها ما عدا الذين يزورونه ويتلقون عنه.. إذن فأسلوب حياته والرسالة التي يحملها هما السبب.. فهل كان يشعر بالذنب مثلاً وإن بإمكانه قطع كل الخيوط التي تصل بين الطرفين لكنه لا يستطيع فعل ذلك؟!



كل الاحتمالات واردة.. إلا أنني لن أسير وراءها مثل أي باحثة تتباهى بمقدرتها على التحليل والاستنتاج. وكما يشتعل عود ثقاب في عاصفة بدت أمامي الكأس فأنهض مثل مجنونة.. وأنا أردد: «السر في الكأس.. السر في الكأس». وأطوي الفكرة في أعماقي وألتمس رحمة المصادفات.. ولا غير المصادفات انتظرها خلال سنوات.

وتحملني ريح ظالمة إلى بلد آخر أقيم فيه لأسابيع.. أو لشهور ربما من دون أي هدف.. وتسبر ذاتي أغوار ذاتي.. باستمرار.. وأسترجع أحياناً مثل مريض محتضر أي وميض يعود بي إلى سنين ولت كان فيها قطاف العمر.. وكأنني وأنا ألمح شخوصاً من الماضي تطل هي.. زوجة الأستاذ.. أكثر الأطياف وضوحاً.. وربما سطوعاً.. وأعود

أستذكر شكل الكأســـ.. لونها.. ما كان يهدأ فيها من أنواع الشراب.. أراها كأساً مفتوحة واسعة الأطراف.. زرقاء بلون اللازورد تزرق مرة بعد مرة.. أما الشراب فماء بلون الورد.. لا بلون الدم.. أنا رأيته آخر مرة بلون الدم.

وتشحذ ذاكرتي أيضاً حتى تصبح كسكين رهيفة.. هو التلميذ الذي أتى بها أول مرة.. وهـــو الذي أتى بها وأنا رأيته.. هل أنا أتخيل أنها الحقيقة؟ والفارق بين الخيال والحقيقة كخيط عنكبوت.. بل بين الحب والكره الخيط نفسه.. وهكذا بين الموت والحياة.

المصادفـــة تبدو لي صاعقة.. تهز كياني.. تصيبني بصدمة.. إنها هي.. هي التي لاحت أمامـــي بقامتها النحيلة وساقيها الأبيضين.. وبحذائها واطئ الكعب.. تسدل منديلاً أسود على كتفها.. وترتدي ثياباً شبه بالية.

وأطرق الباب بعنـــف.. بيدي.. بالجرس الكهربائي.. وحتى بقدمي.. فالفرصة يجب ألا تضيع. تفتح لي البـــاب ويفاجئني وجهها الشاحب الهارب من الحيـــاة.. تقول بصوت هادئ:

- ادخلـــي.. عرفـــت أنك أنـــت.. ولعلي سأعرف لماذا.. وأكاد أقول كأنني عرفت..

أسألهـــا هل هي وحدها في هذا البيت؟.. تفاجئني أيضاً بقولها:

- نعم وحـــدي.. لكني اليوم حصلت على الكأس.

قلت متجاهلة:

- أي كأس؟

ردت بصوت لا يكاد يسمع:

- الكأس التـــي قتل فيها زوجي.. الكأس المسمومة.

أقول بصوت متقطع:

- لكنك أنت التي كنت تضعين فيها أنواع الشراب.

تضطرب أوصالها.. وتهـــرع إلى غرفتها لترتمي فوق سريرها وأنـــا وراءها مثل تابعة ذليلـــة.. لا هـــم لي إلا أن أهتم بهـــا.. وأضع الوسائـــد تحت رأسها وقدميها. تصيبها نوبة مـــن البكاء والتشنج وتضـــع يدها على قلبها فأســـارع لأكتشـــف دواء مـــا يساعدها.. في خزانة زجاجية صغـــيرة اكتشف الكأس وهو وراء قفل ذهبي. أقول بحنان:

- سامحيني.. لم أقصد إيذاءك لكنها فكرة مجنونة ضغطت على رأسي.

- تقول:

- معك حق.. أنا التي كنت أضع الشراب في الكأس.. لكـــن السم كان معجوناً مع طين هـــذه الكأس.. يتسرب ببـــطء إلى من يشرب من الكأســـ. ولم يكن أحد يشرب منها سواه.. أفهمت؟

قلت:

- وكيف عرفت.

تقول:

- عرفت متأخرة جداً.. بعد أن تزوجته. ذلـــك الشيطـــان المريد.. فهو الـــذي باح لي

بالسر.. وكأنه يهددني به.. وأن مصيري سيكون مثل مصير الأستاذ.

أقول:

- ولهذا هربت منه.. وتخفيت هنا؟

فتضيف بمرارة:

- لم أكن لأهرب قبل أن أحصل على الكأس.. وهذا ما حصل.. لكني سأشرب من الكأس بنفسي.. سأتجرع الموت وحدي.

أقول:

- ما كان عليك أن تتزوجيه بعد ذلك الزوج النبيل.

تقول:

- هذا ما يفجعني أكثر.. فهو لم يقتله من أجلي.. ولا من أجل ذلك الحب الذي أوهمني به.. لا لم يكن يحبني.. ولا يحب نفسه.. كان مصادراً لتلك المنظمة الرهيبة التي طلبت منه أن يتصل بالأستاذ.. وأن يسرق الكتاب الذي تعب في تأليفه خلال سنوات.. وهو الذي أصبح في الفترة الأخيرة يسجل على الورق وعلى آلة التسجيل كل ما كان يصدر عن الأستاذ من أقوال وأفكار.

وتهتز مثل صفصافة توشك على السقوط في نهر عظيم المياه.

أقول:

- لا .. لن تشربي من الكأس.. أنت لست مذنبة.. هناك في حياتنا التي تستحوذ عليها التطلعات السرية والمعادية قتلة مجهولون.. لا نعرف كيف ومتى يقتلون؟ إنهم يقتلون الأفكار قبل الأشخاص.. يغتالون النقاء والبراءة والصدق قبل أن يغتالونا. هل فهمت؟

وأمسح فوق رأسها المتعب والعرق الغزير يغسلها، وأقول:

- اهدئي.. وأبعدي هذه الأفكار السوداء المسمومة من ذهنك.. براءتك تستحق الحياة.. وهكذا صدقك.. وها أنت تعترفين.. والله يقبل الاعتراف والتوبة.. عودي إلى الحقيقة بعد أن سطعت أمامك.. لا شيء أكثر راحة للنفس من معرفة الحقيقة.. لن أقول لك حطمي الكأس.. إنها لك.. وراء خزانتك.. أنت صاحبة القرار.. وما تفعلينه لن يرضي ذلك الإنسان الذي عاش من خلالك وتفتحت عبقريته الذهنية من شعاع عينيك.. كوني وفية لنفسك فالوفاء للذات أكبر مصدر للحياة.

ولم أعرف ماذا قلت لها أيضاً.. لكنني بملء الحنان عاملتها وتمنيت لو أبقى إلى جانبها لولا ظروفي التي لم تكن تسمح بذلك.

وعند خيوط الفجر الأولى وأنا أخرج من بيتها بصمت وسكون أسمع خطوات ورائي مثل خطوات عصفور فإذا بسي وجهاً لوجه معها.. تناولني مفتاح الخزانة وتقول لي:

- تصرف بالكأس كما ترين.. فأنا إن مت أو عشت فهذا لا يهم.. وكما كانت حياتي مركباً تائهاً في بحر الزمن ستكون نهايتي.

لمن سأعطي المفتاح يا ترى؟.. أصابعي ارتجفت حين قبضت عليه لكني توجهت إلى النهر الكبير ورميت به لعلي أدفن بين مياهه ذلك السر الكبير.

محاكمة ابن حزم الأندلسي

قصة

عزيز نصار *

أثارت الصحف ضجة حول كتاب (طوق الحمامة في الألفة والألاف). عدّه النقّاد لؤلؤة ثمينة، وحثوا القراء على الغوص وراء كنوزه القيمة. غضب آخرون، واتهموا مؤلفه بالحديث عن أمور محرمة لا يجوز البوح بها. وطالبوا بمصادرة الكتاب حفاظاً على الحشمة. ودعوا أن يسكت المدافعون عنه. وينكسوا الرؤوس خجلاً.

استدعى القاضي صاحب (طوق الحمامة) ليحاكمه بشكل علني. فيكون عبرة لمن يعتبر.

---

* أديب وقاص من سورية.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

غصت قاعة المحكمة بالناس. دخل القاضي. فساد الصمت. وقفوا جميعاً، والعيون مشدودة إليه. جلس إلى المنصة في وقار ورزانة بردائه الأسود الطويل، أمامه تكومت أوراق الدعوى. أعلن افتتاح الجلسة. قال:

- القضية أحيلت إلى المحكمة من رجال معروفين بالنزاهة يبحثون في جلود الناس وعروقهم. يراقبون كل كلمة وكل خفقة في الصدر.

وقف المؤلف بهيبة وهدوء، وبجانبه محاميه. سأله القاضي بصوت خشن:

- ما اسمك؟

أجابه صاحب (طوق الحمامة):

- أنا الإمام ابن حزم الأندلسي أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد.

قطب القاضي جبينه وخاطبه:

- أنت متهم بإفساد الجيل والإساءة للآداب العامة.

علا صوت ابن حزم واثقاً مطمئناً:

- أنا الإمام أفسد الناس. هل وصلتم إلى زمن لا تقدرون فيه العلماء والمفكرين؟ قدمت لكم كتباً فيها متعة للنفس وبهجة للفؤاد، وفائدة للعقل، وبلغت مؤلفاتي أربعمئة مجلد ما يقارب ثمانين ألف ورقة، ومن أشهر هذه المؤلفات (طوق الحمامة) فهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟

ردّ المحامي:

- اتهام باطل، أيُّ فساد تعني يا سيدي القاضي. هذا ابن حزم الإمام الفقيه صاحب الذهن اللامع عاش في الأندلس منذ مئات السنين، وإنه عالم بالملل والنحل، وهو شاعر، أديب سياسي ومؤرخ، وكان له أثره في الفكر الإنساني، وترك إنتاجاً متنوعاً وغزيراً، وكتابه طوق الحمامة يتضمن أجمل النصوص، وهو زاخرٌ بمعرفة النفس الإنسانية.

قاطعه القاضي:

- طوق الحمامة سبيل إلى الضلال، والانحراف. إنه يهدد الأخلاق، والأعراض، ونحن نؤمن أنَّ الشرف هو تلك الجوهرة التي لابدّ أن ندافع عنها حتى آخر قطرة من دمائنا.

أوضح المحامي:

- خلق الله الإنسان علمه البيان، فمن فرض عليه الخوف والبهتان. يحاول المتزمتون أن يظهروا عقلاء وحكماء. فيتهمون دون حس وذوق، الكراهية إرادة الشر، والمحبة إرادة الخير والسعادة، وقد كتب المؤلف صفحات خالدة عن العشق والعشاق، وذكر بعضاً من حكاياتهم، وهل يستطيع أحد أن يخرج من جنة الحب؟

تصفح القاضي أوراقه بعينيه الكليلتين وقال:

- المؤلف من الفئة الضالة. وإنَّ من ينشر حكايات العشق. مصيره جهنَّم، وبئس المصير.

أدرك الإمام ابن حزم حقيقة الموقف. وأنَّ القاضي لا يعرف وجه الصواب فقال بثبات وقوة:

- عجباً لكم إنني مفطور على الخير، ولا



أكتب إلا ما يفرح الناس وينفعهم سلوا عني الكُتّاب الكبار، وعلماء الأمصار.

نظر القاضي إلى الجالسين نظرة واحدة كانت كافية ليفهم تعاطفهم مع ابن حزم وتعلقهم به. قال له:

- أنت تقوي الناس بحديثك عن الحب والنساء، تفتنهم، وتفتح أبواب الجحيم.

قال ابن حزم محتجاً:

- حديثي عن العواطف الإنسانية جائز شرعاً، وإني افتح أبواب النعيم.

قلب القاضي أوراقه وقال مخاطباً ابن حزم:

- أهكذا تفهم الحب؟ كيف تشجع على الموت والانتحار من أجل امرأة؟

قال المحامي:

- إنه واسع الإدراك، وينشر الخير، ويدعو للحياة والمحبة. وعلينا ألا ننغلق على الماضي ونكتفي به، وعلينا ألا ننبذ كل ما ورد فيه.

ألقى القاضي نظرة على أوراقه وقال:

- هناك حكاية عن رجل باع جارية يحبها. وحاول أن يشتريها من صاحبها الجديد فرفض. شكاه للملك الذي عرف شدّة تعلق البائع بها، واستعداده لرمي نفسه عن السطح في سبيل استرداد جاريته. أمر الملك المشتري أن يرمي نفسه من السطح كالبائع العاشق فرفض المشتري، واضطر لإعادة الجارية لصاحبها الأول.

قال المحامي:

- هذا ذكاء من الملك لإعادة الجارية لمن يحبها، وقد فعل النبي سليمان مثل هذا حين اختلفت امرأتان حول طفل، فطلب أن يقطع نصفين، فرفضت الأم الحقيقية، لأنها تحب

ابنها، وقد لجأ النبـي سليمان لهذه الوسيلة البارعة ليكشف الحقيقة.

وقـف رجل ضخـم في الصّـف الأمامي وقال حانقاً:

- هـذا الكتـاب يشـكل خطـراً علـى تعاليمنا.

قال ابن حزم:

- أنـا عالم وفقيـه معروف. كيـف أتّهم بديني؟ هـل تريدون أن تدفنـوا معي كتاب طوق الحمامة؟ إنكـم تتهمونني وربكم أعلم بما في صدري.

وقفت امـرأة حاسرة الرأس وهي تلامس كتاب طوق الحمامة بحنان وقالت:

- الكتـاب كان واقعياً. قدَّم صورة للحب والمحبين، يبتعد عن التشويهات المخلة بالحياء وهو يعلّم حقائق الوجود، ويتحدث عن خلجات النفوس، فلماذا تخافونه وتحاكمونه؟

دقَّ القاضي بمطرقته الخشبية وقال:

- أهـذا مـا تريديـن قولـه؟ استحـي واجلسي.

سكت لحظة وعاد للحديث:

- وهذه هي حكاية رجل يبيح نساءه. ابن حزم يكتب على غير هدى.

قال المحامي:

- لم يكتب ابن حـزم إلا ما شاهد وسمع، على شجيرات الـورد تنمو الأشواك، وعندما تحدث عن المفاسد، لم يشجع على اقترافها بل المقصود تجنبها.

اعترض القاضي:

- ابن حـزم ضلَّ سـواء السبيل، وعيون الشبـاب تتابع صفحات كتابـه بنهم وشغف، لأنها تمتلك إثارة يدينها قانون العقوبات.

قاطعه المحامي باستغراب شديد:

- القانـون لا يتدخّل بالعواطف والحب، وليس هنـاك أي إثارة رخيصـة في الكتاب، والناس يقرؤونـه فيرهـف أحاسيسهـم، ويتذوقون فيه أجمل الكلام.

تابع القاضي كالح الوجه:

- ورد في الكتـاب حكايـة رجـل تكرهه الجـواري وينفـرن منه ثم يحببنـه من أجل المتعة.

قال المحامي:

- لماذا نخشى من كتـب قرأها الأجداد؟ حكايات الحب والمحبين تملأ صفحات الكتب كالأغاني، والعقد الفريد يا سيدي القاضي، وبهذه المحاكمة تفتحون طوق الحمامة يفيض حباً وجمالاً، يزيح الهموم والأحزان ويجعلنا ننفر من البشاعة والأذى.

احتج القاضي:

- يتحـدث المتهم عن أفانـين غريبة من الحب.

قال ابن حزم:

- لماذا تضعون كل شيء في دائرة الحرام؟ ليس للحب صورة واحـدة عندما استدعتني المحكمـة ظننت أنكـم ستكافئونني بعد هذا الزمن الطويل.

قال المحامي:

- طـوق الحمامـة يحـوي قصصاً عن المحبين وحياتهم، والقصة الكبرى هي الحياة

بكل أشواقها. وقد ترجم هذا الكتاب الهام إلى لغات كثيرة ونال إعجاباً وتقديراً.

قال القاضي:

- كفى... كفى... ابن حزم مضى في المعاصي غير مكترث.

رد المحامي:

- هذا الكتاب مع المرأة والتقدم، وفي عصرنا اختاره الباحثون للحديث عن الحب وعلاقته بالجسد، وعلينا ألا نهتم بالمسيئين للتراث فهم يذكرونه للتندر، والسخرية، ثم لماذا تحاكمون ابن حزم دون غيره؟.

قال القاضي:

- هناك مطالبة بمنع حكايات مثل ألف ليلة وليلة، ومجموعة من كتب التراث التي تتحدث عن النساء، ولدينا قضايا عديدة.

قال المحامي:

- يبدو أن العقول المغلقة لن تجعل عظماء الأمة يرقدون في القبور مطمئنين، وستضعهم المحكمة في قفص الاتهام.

قال القاضي:

- هذا جزاء من يسيء ويستبيح المحرمات.

قال المحامي:

- الحب أثمن شيء في الوجود، والإنسان يعيش ليحب ويتذوق حلاوة الحياة.

قال ابن حزم:

- كيف يخرج الإنسان من الدنيا ولا يحمل زهرة في قلبه، ولا تلفحه أنفاس الحب؟ كتبتُ ما كتبتُ ليكون كل شيٍّ أجمل وأفضل. لكنهم يريدون أن يحرّموا كتب الأجداد الرائعة.

قال القاضي:

- هناك معجبون بالكتاب ذهب الإعجاب برؤوسهم.

وقفت امرأة في آخر القاعة تضع على رأسها غطاء. قالت:

- أليس لك قلب أيها القاضي؟ استمعْ إلى قلبك واستفدْ من كتاب طوق الحمامة.

قال القاضي للمرأة:

- هذه إهانة للمحكمة. إذا لم تلتزمي الحشمة، فسأخرجك من القاعة أليس لديك رجل يؤدبك؟ علينا أن نقطع دابر الفساد والمفسدين.

أوضح المحامي:

- المؤلف لم يتجاوز حدود الشرع. الحب هو حل لا مشكلة، لكن الناس جعلوا منه مشكلة لأنهم يعيشون على التشدد والحقد والتطرف، والشرع يدعو للتسامح والاعتدال.

قال القاضي:

- كل يدافع عن شاكلته. ابن حزم يتحدث عن الجسد والأعضاء أيضاً.

قال المحامي:

لم يكن الأجداد يجدون حرجاً في تدوين عبارات، وطرائف تمس الجنس وإن الحياء الكاذب في قضايا الحشمة، وادعاء العفة مصيبة في هذه الأيام لقد كتب ابن حزم ما يراه صالحاً مفيداً. في الحي روح وعقل وجسد.

قال القاضي مخاطباً الحاضرين بصوت مهيب:

- اهجـروا الكتـب الماجنـة. فهذا خير لكم.

نهضت امرأة وجهها قنديل ضوء متوهج. قالت:

- يـا سيـدي القاضـي. سـل زوجتيك الاثنتـين. أما قرأتا كتـاب (طوق الحمامة)، وكتاب (رجوع الشيـخ إلى صباه) في مكتبتك العامرة؟

انبثقـت في القاعـة ضحـكات امتعض القاضـي وتعالـت أنفاسه. خـاف أن يفقد هيبتـه. دق بمطرقتـه الخشبية على المنصة وقال:

- هـذا تحقـير للمحكمـة. أيـن هيبة المحكمـة؟ وصلنـا إلى آخر الزمـان. امرأة تتحدث بهذه الوقاحة إني آمر بإخراجها من القاعة فوراً.

قال ابن حزم مخاطباً القاضي:

- ما عسـاني أن أقول؟ أأنـت سعيد في حياتـك؟ الحب وحده يجعل الإنسان سعيداً. تاريخ الإنسانية يمكن لنا أن نكتبه بلغة الحب، وبلغة الكراهية.

فأي لغة تختار؟

سكت ابن حزم قليلاً وأضاف:

- في زمني كان العلماء يستملحون الطرفة ويقصّون النوادر، ويذكرون العشق والعشاق، نحن سبقنا أهل هذا الزمان.

قال المحامي:

- أصحـاب العقول المتخلفـة يضحكون سراً من الطرائف المحرمة والكلمات البذيئة، ثـم يعلنون الحـرب عليها أمـام الملأ هناك كتب تحكي عن الحب. وهناك قصائد عشق خالـدة يا سيدي القاضـي ألم تسمع «بالقول القاطع في وطء ذات البراقع».

إنها قصيدة للشيخ جلال الدين السيوطي العالم الجليل.

احتفـظ القاضـي بالصمـت فواصـل المحامي كلامه:

- التبادل هو حقيقة الحب، والمحب يسعى لسعادة المحبوب. والناس جميعاً، وإن العالم بخير ما دام يضم أمثال هؤلاء المفكرين.

هزت القاعة صيحات التأييد والاستحسان لابن حزم. ولم يعرف القاضي ما يقول خشي مـن السخريـة. لملـم الأوراق وسـط ذهول الحاضرين واستغرابهم وقال:

- تأجلت الجلسة تستكر المحاكمة:

- لماذا نحاكم أجمل ما في تراثنا؟

- كفى هذه مأساة.

- بل هذه مهزلة.

- حاكموا ذوي العقول المتخلفة.

- ابن حزم مع الحياة والفرح والحب.

صاح القاضي:

- ما هذه الأصوات المزعجة المارقة؟

لم يسمعه أحد وجدَ أن الأصابع تشير إليه بالاتهام والقصور في الفهم، لاحقته النظرات الشامتة. هبَّ واقفاً ليغادر القاعة، وفي ذهنه أسئلـة هل كنـا نحاكم ابن حـزم حقاً؟ من انتصر في هذه المحاكمـة؟ ومن خسر؟ أردنا محاكمته فحاكمنـا أردنا هزيمتـه فواجهنا بالفكر والحب.

آفاق المعرفة

ابن قزمان الأندلسي — د. كارين صادر

دور القضاء في بناء الإنسان — د. عبد الكريم الأشتر

تقنية القص والبنى الداخلية للسرد — د. نزار عوني

عندما سبق رضوان الساعاتي (بيغ بن) — عبد العزيز الجراح

شذرات من تجربة الثقافة اليابانية — د. خير الدين عبد الرحمن

جماليات الكتابة عن الحب — عبد الباقي يوسف

عندما يصير الغزل «هجاء» — حسن موسى النميري

موقع الجاحظ المتميز في الأدب العربي — إبراهيم الصعبي

مجدي العقيلي.. عميد الموسيقا العربية — أحمد بوبس

أخلاقيات العلم — عدنان شاهين

آفاق المعرفة

٢٠٨

ابن قزمان الأندلسي إمام الزجالين العرب

د. كارين صادر *

هو قطب من أقطاب الأدب العربي؛ فما من مثقف إلا وسمع به أو له، وما من مستشرق إلا وقد اطلع على ما أُلف عنه وعن آثاره من كتب ومقالات كثيرة، مع أن أزجاله رغم ما فيها من جدة في الأسلوب وعدم تكلف لا تقارن بقصائد أمراء الأدب العربي من حيث جمالها وقوتها. ولعل شهرته راجعة إلى تفوقه المسلّم به في قول الأزجال. فمن هو ابن قزمان؟ وما هي الأزجال التي عُدّ أبوها وحامل لوائها فاشتهر بها وخلدته؟

* باحثة في التراث العربي (لبنان).

- العمل الفني: الفنان أحمد الياس.

- التعريف بابن قزمان (ت٥٥٥هـ/ ١١٦٠م):

هو محمد بن عيسى بن عبد الملك بن عيسى، أبو بكر بن قزمان: إمام الزجالين بالأندلس، وله شعر. وقد يلقب أحياناً بابن قزمان الأصغر تمييزاً له من عمه محمد ابن عبد الملك، كاتب المتوكل صاحب بطليوس(١). وهو من أهل قرطبة، وقد خرج منها بقصد الرحلة فجاب بلاد الأندلس وخاصة إشبيلية وغرناطة حيث لقي العالمة الشاعرة «نزهون».

وكان ابن قزمان من بيت عريق، وقد عرف منه عالم ووزير ورئيس لكنه كان متوسط الحال اشتغل بكتابة الوثائق والشعر والتوشيح والزجل ليكسب قوته.

اهتم في أول أمره بالنظم المعرب فرأى نفسه مقصراً عن أفراد عصره كابن خفاجة وغيرهم، فعمد إلى طريقة لا يجاريه فيها أحد منهم، فصار إمام أهل الزجل المنظوم بكلام العامة في الأندلس. وقد برع فيه كثيراً وراح الناس يتناقلون أزجاله في الأندلس، ثم طارت شهرته وانتشرت أزجاله في الشرق حتى قيل: «روي له ببغداد أكثر مما روي له بالأندلس». وقال عنه ابن سعيد في كتابه المغرب: «كان إمام الزجالين بالأندلس وسيرد من عجائبه في الأهداب ما يشهد له بالتقدم في هذا الباب..»(٢).

وكان طويلاً أشقر اللحى، أزرق العينين، يسكن منزلاً في طرف المدينة جميل الطلعة، ويقوم على خدمته خادمة سوداء. ولم يكن من أولئك الذين يحبون البيت ويألفون حياة الأسرة، بل كان قلق الشخصية مسرفاً، محباً للشراب ولوعاً باللهو والعبث. وقد تزوج مرة وله ابن اسمه «أحمد» ولكنه ضاق بالزواج، وهو يبدو في ديوانه مشغولاً بأناقته ولهوه وشرابه وسهراته الخارجية، لم يذكر زوجه وأولاده أبداً، ولسنا نجد منه حنيناً إليهم. فالشراب والعشق والأناقة كانت هي شواغله الكبرى(٣).

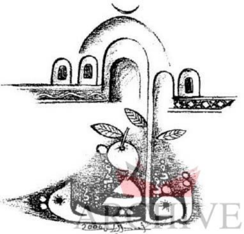
وبعد منتصف القرن السادس وتحديداً في سنة ٥٥٥هـ/ ١١٦٠م، انتهت حياته، واختفى من قرطبة وإشبيلية إمام الزجالين، وافتقدت مجالس المدينتين إلى البهجة التي كان يبثها فيها.

- ديوان ابن قزمان:

خلف لنا ابن قزمان ديواناً زجلياً هاماً، ولسنا نعرف في الأدب العربي كله ديواناً عبَّر عن صاحبه كما عبَّر هذا الديوان، وهو شاعر حي الأسلوب، فطن بخفايا النفوس، وعبقري إذا قيس بغيره من الزجالين.

ولولا المصادفة التي حفظت لنا ديوانه في نسخة وحيدة كتبت في صفد في القرن السابع الهجري، لكان مبلغ علمنا عن إمام الزجالين لا يتجاوز كثيراً القدر الضئيل الذي نعلمه عن حياة أي زجال آخر ذكره صاحب المغرب.

ومع هذا، فإنّ أخباره تبقى قليلة لأن أصحاب كتب التراجم أعرضوا عن ذكره كما أعرضوا عن ذكر الزجالين قبله وبعده، أو نوّهوا به تنويهاً لا يغني.



أما المحدثون والغربيون منهم بنوع خاص وعلى رأسهم «ريبرا» الذي عني به، وشيكل» الذي كتب الديوان بحروف لاتينية وأذاعه، وكورينطي الذي حقق ديوانه، فكان له عندهم شأن آخر، إذ عكفوا على ديوانه يقتبسون منه الشواهد ويقارنون بين نظام القوافي عنده وعند التروبادور، ويحاولون تفسير بعض ألفاظ أعجمية استخدمها الزجّال[4]. ويعود ذلك لكون أزجاله تمثل لهجة قرطبة وعامية الأندلس على العموم.

ويرى المستشرق كورينطي أن السبب في العناية التي حظي بها ديوانه حديثاً من الباحثين العرب والمستشرقين هو أنه يعدّ جسراً بين الشرق والغرب، وهو يتضمن حلاً لقضية العلاقة العروضية والموضوعية بين آداب المسلمين والنصارى في الأندلس، بعد أن احتدمت المناقشة بين القائلين أن أزجال الأندلس تقلد نموذجاً رومنسياً سابقاً أو العكس.

إذ يرى بعض الدارسين أن لغته فصيحة مع لحن كثير، ويرى بعضهم الآخر أنها لهجة أندلسية. أما عروضه فمنهم من قال إنها العروض الخليلية مع ضرورات كثيرة، ومنهم من ادّعى أنها عروض من النوع الرومنسي

الذي يستعمله شعراء شبه الجزيرة الايبيرية على اختلاف لغاتهم. أما كورينطي وهو من قام بتحقيق ديوانه فيرى أنها لهجة أندلسية لها قواعدها الخاصة، وعروض الأزجال عربية الأصل بيد أن الإيقاع فيها لا يقوم على تناوب المقاطع الممدودة والمقصورة الذي هو قوام الشعر العربي الفصيح، بل على تسلسل مقاطع منبورة وغير منبورة لما كانت الأندلسية قد استبدلت المد بالنبرة[٥].

ويرى ريبيرا: «إن مفتاح تفسير أوزان الشعر في مختلف مذاهب الشعر الغنائي للعالم المتمدن في العصور الوسطى هو الشعر الغنائي الأندلسي الذي منه ديوان ابن قزمان». وقد أنجز بحثاً يجريه في اللهجة الإسبانية اعتماداً على الكلمات والجمل الإسبانية الواردة في التسع والاربعين ومئة منظومة التي وصلت إلينا في الديوان[٦].

- التعريف بالزجل وتاريخه:

الزجل هو أشهر فنون الشعر الشعبي، وضرب من فنون الأدب والموسيقى وقد اتفق الدارسون على أن الأندلسيين هم مبتكروه. وكان أهل بغداد يسمونه الحجازي. وهو ينظم في فقرات بالعامية، ويقول المحبي في خلاصة الأثر عن أصل هذه التسمية: «الزجل في اللغة الصوت وسمي زجلاً لأنه يلتذ به ويفهم مقاطيع أوزانه ولزوم قوافيه حتى يغنى ويصوت»[٧].

والزجل نوع من أنواع الشعر الذي لم يلتزم ناظموه بالإعراب، واستعملوا في نظمه كل البحور الشعرية القائمة على أساس العروض فنسجوا منه وفق ما تقتضيه لغتهم الدارجة أزجالاً ما زال الجيد منها محفوظاً حتى اليوم. وهو يعتمد على وحدة القافية لا على وحدة الوزن.

يقول ابن خلدون في مقدمته عن الزجل: «وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر، وفيها نظمهم حتى إنهم لينظمون بها سائر البحور الخمسة عشر لكن بلغتهم العامية ويسمونه الشعر الزجلي»[٨].

وهو من حيث اللغة نوعان: أولهما: المزنم: الذي يجمع بين اللغتين الفصحى والعامية، وهو أحط درجة من الثاني الذي يخلص للعامية ولم يحط اسماً معيناً.

ومن حيث الموضوعات هناك:

١- الزجل: وهو الذي يعالج الغزل والخمر والزهر.

٢- البليق: وهو الذي يعالج الخلاعة والهزل.

٣- القرقي: وهو ما يكون في الهجاء.

٤- الكفر: وهو ما يكون في المواعظ والحكمة.

ويمنح الزجل ناظميه كثيراً من الحرية؛ فأوزانه متجددة وقوافيه متعددة بخلاف غيره من فنون الشعر الشعبي. وبعض أنواع الزجل يدخل في صناعة الغناء والقول.[٩] وربما نظم

أصحابه في بحور الشعر الستة عشر بلغتهم العامية، وربما لم يتقيدوا بوزن أبداً. والشائع في هذا الفن أن يؤتى له بأربعة مصاريع يلتزم الرابع منها روياً واحداً في القصيدة، وأما الثلاثة فتكون على قافية واحدة وهذا ما يسمى بـ «القراديات»[10].

وتألف الزجل بصورة عامة من مقطعات كل واحدة منها جزءان: قفل وغصن. والقفل الأخير يطلق عليه اسم «خرجة» مثل الموشحة. والخرجة يجب أن تتفق مع المطلع وزناً وقافية إذا كان المطلع قفلاً.

والزجل لدى الأهواني هو نتاج طبقة على حظ غير قليل بالثقافة العربية القديمة، وهو وليد تأثر بالقصيدة العربية والموشحة الأندلسية. وكانت لغته تزاحمها أحياناً لغة الكتابة ولذلك كانت مفهومة أو شبه مفهومة. والزجال هو صاحب موقف وسط بين الفنان الشعبي والفنان المدرسي[11].

ويرى سلطان أن ناظميه انطلقوا من حدود اللغة والقواعد والعروض، فاستحدثوا هذا الفن وأتوا فيه بالغرائب والروائع، وأفصحوا عما كان يجول في خواطر بعض من فسدت لغتهم من جهة، ومن أرادوا أن يجولوا في ميادين العامية من العلماء من جهة ثانية. على أن العامة هم الذين عنوا أكثر من سواهم بهذا الفن فنظموا فيه بلغتهم المستعجمة واتبعوا فيه النغم.»[12]

- بيئة الزجل الأولى:

تعد الأندلس البيئة الأولى التي نبت فيها الزجل، والتي انتشر منها إلى المغرب والمشرق. ولم يتعرض أحد من الأندلسيين للتحدث عن نشأة الزجل؛ فابن سعيد (ت ٦٨٥هـ) لم يذكر عن نشأته قبل ابن قزمان شيئاً، وابن خلدون لا يضيف جديداً إلا ما قرره من أن الزجل جاء تقليداً للموشحة، وغيرهما لم يتحدث أحد عنه سوى صفي الدين الحلي الذي لم يؤرخ له بل اكتفى بالقول: «وأول من نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصّدة وأبياتاً مجردة على عروض العرب بقافية واحدة.. وسموها القصائد الزجلية».

ويعود الزجل على الأرجح إلى الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد والتكلف، ويبتعد عن البساطة الأولى أي إلى أواخر القرن الرابع الهجري. أما نصوص الزجل في القرن الخامس الهجري، فقد ضاعت ولم يصل إلينا منها غير إشارات موجزة.

- الزجل حتى زمن ابن قزمان:

إن الزجل وإن عاد زمانه إلى القرن الرابع الهجري، إلا أنه كان قبل ابن قزمان لا يزال ضعيفاً ركيكاً يتعثر في خطواته، ولا يجد له أذناً صاغية. وإن ابن قزمان نفسه يصف لنا حال الزجل قبله في مقدمة ديوانه فيقول: «وقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين ويعظمون أولئك المقدمين يجعلونهم في السّماك الأعزل ويرون لهم المرتبة العليا

والمقدار الاجزل، وهم لا يعرفون الطريق ويذرون القبلة ويمشون في التغريب والتشريق. يأتون بمعان باردة، وأغراض شاردة، وألفاظ شياطينها غير ماردة، والإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل وأثقل من إقبال الأجل... ولم أر أسلس طبعاً وأخصب ربعاً ومن حجوا إليه وطافوا به سبعاً من «أخطل بن تمارة». فإنه نهج الطريق وطرّق فأحسن التطريق...»[١٣] ثم يورد اسم أربعة زجالين كانوا ممن سبقوه، وهو يتهم زجالي القرن الخامس بالتكلف وغلبة الإعراب على بعض مقطوعاتهم.

ولعل كساد أزجالهم يعود إلى أن القرن الخامس الهجري وهو عصر الطوائف، كان قرن التوشيح والقصائد، ولم يكن للأزجال وكل ما هو ملحون مكان عندهم، وتغير هذا الموقف حين سقط حكم ملوك الطوائف وسيطر المرابطون الذين لا يتقنون العربية، ولا يجد الشعراء المجيدون لديهم من المكانة ما كان يجد أسلافهم عند ملوك الطوائف، فازدهر حينذاك الزجل وراجت سوقه ونفقت.

- الزجل على يدي ابن قزمان:

لم يكن ابن قزمان هو الزجال الوحيد في عصره، وإن كنا لا نعرف من أسماء الزجالين قبل ابن قزمان غير اسمين أو ثلاثة. فإننا نعرف من معاصري ابن قزمان ضعف هذا العدد، منهم: عيسى البليد الإشبيلي، وأبو عمرو ابن الزاهر الإشبيلي، وأبو الحسن المقري الداني، وابو بكر بن مارتين، ويخلف الأسود. لكننا نجهل الكثير عنهم، ولا نكاد نعرف شيئاً عن حياتهم أو أزجالهم ومكانتهم في عصرهم. غير أننا نجد ابن قزمان معاصرهم ورهطهم يقيّمهم في مقدمة ديوانه فيقول: «وأما في زماننا هذا فلم ألق فيه دعيّاً أو من إذا قال عيّا، وجيلانه من خمسة أبيات إلى ستة إذا قصد الاسترسال نحت حجر وإن التمس الإيجاز أوجز.»[١٤]

يبدو لنا ابن قزمان في هذا التقييم غير راض عن زجّالي عصره، فهم مدّعون أكثر منهم موهوبون، وقصيرو النفس الشعري غير قادرين على الإبداع.

ولهذا برز ابن قزمان في عصره فبزّ أقرانه، وارتقى بالزجل درجات، من حيث الإجادة في القول، وحسن السبك، وطول النفس، وبعد أن كان الزجل مقطوعات مرتجلة قصيرة ارتقى به ابن قزمان إلى مرتبة أعلى فجعله منظومات طويلة أشبه بالقصائد[١٥].

صحيح أن الغزل نشأ في الأندلس قبل ابن قزمان لكنه لم يؤتِ أُكُلَه ولا اتسقت طريقته إلا على يديه، فابن قزمان هو أكبر زجال عرفته الأندلس وأول من أبدع في الزجل وتصرف فيه. ولعل إدراكه التام للتجديد الذي أدخله على فن الزجل الشعري، والازدهار الذي لقيه على يديه هما ما دفعاه إلى العناية بخط ديوانه الذي جمع فيه كل أزجاله على حياته، وكتب مقدمته بنفسه.

- من أزجال ابن قزمان:

مما قال ابن قزمان فأبدع وسرت به الركائب في أرض المغرب وأكثر منها في أرض المشرق، قوله وقد جلس تحت عريش مع جماعة من أصحابه وأمامه تمثال أسد من رخام يصب الماء من فمه على صفائح من الحجر مدرجة:

وعريش قد قام على دكان
بحال رواق
وأسد قد ابتلع ثعبان
في غلظ ساق
وفتح فمه بحال إنسان
بيه الفراق
وانطلق يجري على الصفاح
وألقى الصياح(١٦)

قوله من بحر الطويل:

نريد ولخوف النشبَهْ نبكي
واش نقدر؟ نموت وراك يا وشكي
عشقتُ وصحُت الروايه
فقل لي لقد أمرَك أيه
من ذابْ نبتديكْ نعمل نكايه
نرضى برضاك فذلّ وانكي(١٧)

ويقول من بحر الممتد (فاعلن-فاعلاتن):

صبي نعشق من السوق
إن عرضْ لك نستيه
كِن نقُل لَك كيف اسمُ
لَسْ نجري نسميه
أنا نسكت ونَصبر
ويذا كُلَ نعشق
وإذ ريتو نَبْهَت
واش على من قال الحق؟
والله لو كان بودي
ما مشيت عن أحمق
ولو أخفيتُ إلاّ
لو قدر غير يخفيه(١٨)

وقوله في مخلع البسيط:

نعطي ثيابي وننفق مالي
فالشراب البالي
لم قط يَبس لي شارب
وهذا هو عندي بعض الواجب
ومن يقل عنيَ أني تايب
فهذا شي لم يقم في بالي
مد يمينك إلى غلاًلك
وإذا قلَك أحد عُذالك
ابو فلان هذه أعمالك؟
قل: نعم هذه أعمالي(١٩)

وقوله في بحر جديد ليس ضمن بحور الخليل:

بعد جاه وحُرم رجعت شريد
والمليح مدلل يعمل ما يريد
يا ربيبة الحج ما اشوَقْنِ إليكِ
كل حين يجدد ثناني عليكِ
لش فتحتَ بي تعجْل اديْك؟.
أين ذيكْ المودة والعشق الشديد؟(٢٠)

وقوله من بحر المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلن):

لسْ نتوب عن شرب كاس أبدا
ليسما إذا سقاه لي حبيب
أشْ نقول في دار وكاس وشراب
ويكوت ساقيك مليح بخضاب
فإذا صفى قطيع وطاب
واستوى عندُ الضلال والهُدا
ارفع ات يدْ قطيعكْ وطيب؟[٢١]

ومن شعره على طريقة المعرب وقد رقص في مجلس فأطفأ السراج بأكمله:

يا أهل ذا المجلسِ السامي سُرادقهُ
ما مِلتُ لكنني مالت بيَ الراحُ
فإن أكن مُطفئاً مصباح بيتكمُ
فكل من قد حواهُ البيت مصباحُ[٢٢]

والملاحظ في هذه المنظومات أننا لا نستسيغ بلاغتها، وقد لا تروقنا صورها. غير أن هذا هو شأن كل فن يعتمد على لغة محلية وعلى تعابيرها العامية المألوفة فقط لدى أهلها. ولهذا لم يستسغ الأندلسيون عامية أهل المغرب على قرب الدار والعكس.

- مسيرة الزجل بعد ابن قزمان

في أوائل القرن السابع الهجري، وصل الزجل إلى المغرب سمي «لكريحة» ولقي تشجيعاً كبيراً ولا سيما من ملوك وأمراء المغرب حتى قيل إن هذا الفن لم ينشأ في الأندلس على يدي ابن قزمان بل في ديوان الخليفة عبد المؤمن الموحدي الذي كان له اليد الطولى في تثبيت أصوله واعتماد أوزانه.

ففي عصر هذا الخليفة وما بعده ظهرت مقطعات وأزجال المتصوف الأندلسي «أبي الحسن علي النميري المعروف بالششتري (ت ٦٦٨هـ/١١٦٩م) التي استحسنها المغاربة فراح شعراؤهم من الزجالين ينسجون على غرارها. ومن أزجاله المتداولة حتى اليوم.

شويخ من أرض مكناس
وسط الأسواق يغني
إش علياَ أنا من الناس
واش علي أنا من الناس
إش عليّا يا صاحب
من جميع الخلايق
الذي هو تهواه
هو خالق ورازق
لا تقل يا ابني كلمة
إلا إذا كنت صادق

وقد تطور هذا القالب في القرن العاشر للهجرة في المغرب تطوراً أعطاه زخماً في التلحين بفضل الزجّال حماد الحمري الذي أضاف إليه ما يعرف اليوم بالمذهب الذي يتكرر في أعقاب كل غصن من أغصان القصيدة الزجلية. وهذا القالب في النظم هو الشائع اليوم عند الزجالين في شتى أرجاء الوطن العربي.

ومن أشهر الزجالين في القرن العشرين: محمد بيرم التونسي، وأحمد رامي، وحسين السيد وغيرهم في مصر، وعمر الزعني، وفيلمون وهبي من لبنان وسلامة الأغواني، وعمر حلبي، وعلي دياب من سورية[٢٣].

الهوامش

١- الزركلي، خير الدين، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ط٩، ١٩٩٩، ٦/ ٢٢٢.
٢- ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ١٩٥٣، ١/ ١٠٠.
٣- الأهواني، عبد العزيز، الزجل في الأندلس، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧، ٧٠.
٤- المصدر نفسه،٦٧.
٥- ابن قزمان، الديوان، تحقيق ف. كورينطي، مدريد، المعهد الأسباني العربي للثقافة، ١٩٨٠، ١.
٦- دائرة المعرف الإسلامية، مصر، ١٩٣٣، ١/ ٢٦٢.
٧- سلطان، جميل، كتاب الشعر، المكتبة العباسية، ١٩٧٢، ١٥٤.
٨- الموسوعة العربية، دمشق، رئاسة الجمهورية العربية السورية، ٢٠٠٤، ١٠/ ٢٦٩.
٩- الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، دار النهضة، ١٩٨٧، ١/ ٩٢.
١٠- سلطان، كتاب الشعر، ١٥٤.
١١- الأهواني، الزجل في الأندلس،١.
١٢- سلطان، كتاب الشعر، ١٥٤.
١٣- ابن قزمان، الديوان، ٢٣.
١٤- المصدر نفسه، ٢٥.
١٥- دائرة المعارف الإسلامية، ١/ ٢٦٢.
١٦- سلطان، كتاب الشعر، ١٥٤.
١٧- ابن قزمان، الديوان،١.
١٨- المصدر نفسه،٢.
١٩- المصدر نفسه، ١٦٤.
٢٠- نفسه، ٣٣٤.
٢١- نفسه، ٣٣٤.
٢٢- ابن سعيد، المغرب، ١/ ١٠٠.
٢٣- الموسوعة العربية، ١٠/ ٢٧٠.

* * *

دور القضاء في بناء الإنسان

د. عبد الكريم الأشتر *

أولى العرب، في ازدهار حضارتهم، أعمال القضاء، رعاية كبيرة، حتى كان الخلفاء أنفسهم، في صدر الدولة الإسلامية، يفصلون في خصومات الناس. ثم إنهم أنشؤوا (بعد أن اتسعت أعمالهم، ووكلوا عمل القضاء إلى رجال ينوبون عنهم فيه، ويحسنون اختيارهم) ديوان المظالم الذي ينظر في شكاوى الناس من أحكام القضاة أنفسهم، على نحو ما نفعل اليوم في محاكم الاستئناف والنقض. وما تزال هذه الصورة، في إجمالها، قائمة إلى اليوم، في بعض الأنحاء. وقضاة هذا الديوان

---

* أديب وناقد وأستاذ أكاديمي سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

ملزمون بتطبيق الأحكام تطبيقاً يكاد يكون فورياً. فليست لديهم قضايا مُزْمنة يتعاقب على ملاحقتها، أحياناً، أجيال المتقاضين، جيلاً بعد جيل، وتتخلف عنها، مع الأيام، ملفات ضخمة. فمن يتتبع هذه الحركة، في تاريخ قضائهم، يدرك مبلغ ما بلغوا من وعي بقيمة العدل في حفظ المجتمع وتماسكه وتنمية طاقاته، وإشاعة الاستقرار فيه. ومن هنا تحفل معاجم لغتهم بصورة الظلم الحسية المنفّرة التي تتصل بأسلوب حياتهم ونظام معيشتهم: كالجَور والحَيف والتعدّي والتمادي وما يشبهها، وهي كلها تنتهي إلى معنى حسّيّ واحد محوره التجاوز وتخطي الحدود.

ومن هنا أيضاً تستفيض الأخبار عن خوف رجالهم من تولّي أعمال القضاء خشية أن يتورطوا في الظلم، أو يعجَزوا عن إقامة الحق على أصحاب السلطان ومن يلوذ بهم ويحتمي بسلطانهم. وقد قال الإمام أبو حنيفة[1] للخليفة العباسي أبي جعفر المنصور، لما اختار أن يوليه القضاء: «اتق الله، ولا ترْعَ في أمانتك إلا من مخافة الله. والله ما أنا مأمون الرضا، فكيف أكون مأمون الغضب؟ ولو اتجه الحكم عليك، ثم هددتني أن تُغرقني في الفرات أو ألغي الحكم، لاخترت أن أغرق. ولك حاشية يحتاجون إلى من يكرمهم لك، ولا أصلح لذلك»ولكتب عمر بن الخطاب كتاباً إلى أبي موسى الأشعري[2]، لما ولاّه القضاء في الكوفة، يصلح أن يكون شاهداً على سلامة قيم النظام السياسي كله: «ساوِ بين الناس في وجهك ومجلسك وعدلك حتى لا يطمع شريف في حيفك، ولا ييأس ضعيف من عدلك. البيّنة على من ادّعى واليمين على من أنكر... والصلح جائز بين المسلمين، إلا صلحاً أحلّ حراماً أو حرّم حلالاً... ولا يمنعك قضاء قضيته أمس، فراجعت اليوم فيه عقلك وهُديت فيه لرشدك أن ترجع إلى الحق، فإن الحق قويم[3]، ومراجعة الحق خير من التمادي في الباطل... وإياك القلقَ الضجِر والتأفف بالخصوم، فإن استقرار الحق في مواطن الحق يعظم به الأجر، ويحسُن به الذكر».

وقد لحق رجل من اليمن، من عامة الناس، بعمر بن عبد العزيز وهو خارج من الصلاة، فناداه، فوقف له، وسأله: ما ظُلامتك؟

فقال: غصبني الوليد بن عبد الملك (الخليفة الأموي قبل عمر بن عبد العزيز) ضيعتي.

فأمر عمر غلامه أن يأتيه بدفتر الصوافي (المصادرات) فنظر فيه، ثم أمر بأن تُستخرج الضيعة من الدفتر، وأن تُردّ إلى صاحبها، ومعها ضعْف ما يُنفق على نفسه منها.

وبلغ القاضي من نفسه أن يرد طلب الخليفة إذا وجد فيه جوراً: ففي تاريخ القضاء أن الخليفة المنصور كتب يوماً إلى سوار بن عبد الله[4] قاضيه على البصرة:



«انظر الأرض التي تخاصم فيها فلان القائد وفلان التاجر، فادفعها إلى القائد»!

فكتب إليه سوار: «إن البيّنة قد قامت عندي أنها للتاجر، فلستُ أُخرجها من يده إلا بيّنة».

فكتب إليه المنصور: «والله الذي لا إله إلا هو لتدفعنّها إلى القائد»!

فكتب إليه سوّار: «والله الذي لا إله إلا هو لا أخرجها من يد التاجر إلا بحق»!

فقال المنصور لمّا جاءه الكتاب: «ملأتها والله عدلاً، وصار قضاتي تردّني إلى الحق»!

بل بلغ القاضي من نفسه بعدها أن يقف من الخليفة موقف الندّ للندّ: فقد حضر سوار هذا مجلس أبي جعفر المنصور، فعطس المنصور، فلم يُشمّته سوار[5] فسأله المنصور: «عطستُ فلمَ لم تشمّتني...»؟

فقال سوار: لأنك لم تحمد الله!

فقال المنصور: ولكني حمدته في قلبي.

فقال سوار: وأنا شمّتك في قلبي»!

و«استدعى المهدي يوماً القاضي شريك بن عبد الملك[6]، فلما دخل عليه وسلّم لم يردّ المهدي السلام. ثم قال له: قتلني الله إن لم أقتلك. فإني رأيت في النوم أني أكلمك وأنت تجبيني من قفاك. فاستدعيتُ المعبّر (مفسر الأحلام) فقال: هذا رجل يطأ بساطك مخالفاً لك (وكان شريك يُتّهم بالميل إلى آل البيت).

فقال شريك: إن رؤياك ليست رؤيا يوسف بن يعقوب. ثم إن الدماء لا تُستحل بالأحلام! فأطرق المهدي زمناً، ثم أشار إليه بيده: اخرج! فخرج شريك وقال للواقف بالباب: أما رأيت ما أراد يصنع بنا»؟

«وافتقد علي بن أبي طالب، وهو أمير المؤمنين أيضاً، درعاً له وجدها في يد أحد اليهود. ولم يقبل اليهودي أن يردّها إليه، وقال: هي درعي وفي يدي! فاختصما إلى شُريح القاضي[7]، وجلسا بين يديه. فطلب شُريح من علي بيّنته، فقال: «يشهد بما أقول ولدي الحسن ومولاي قنبر»! فقال شُريح: «شهادة الابن لا تجوز للأب»!

-٢-

القصد من رواية هذه الأخبار التي تحفل بمثلها كتب القضاء وأخبار القضاة[8] أن نتملّى صوراً من حياة الناس الذين كنا نسكنهم، حاكمين ومحكومين: فليس كالقضاء ميدان تتكشف فيه أسرار الحياة وحقائقها في المجتمعات القديمة والحديثة على السواء. وإذا كان صحيحاً أن الماضي قد يعين على فهم الحاضر ويفسر مصادر الضعف فيه، فصحيح أيضاً أن الحاضر قد يعين على فهم الماضي ويفسّر مصادر القوة فيه. وليس يعني هذا أن نتعبد للماضي وننتقص الحاضر قدْر ما يعني أن نصل الحاضر بالماضي لنزداد تبصراً بالحياة وحقائقها، وإدراكاً لعوامل القوة والضعف فيها.

ذلك أن إقرار العدل هو أساس كل حياة مستقرة، وضمان كل ازدهار. فحين يستقيم الميزان يستقيم الناس، فإذا فسد فسدوا وتاهوا، واختلت أحكامهم، وحلّت القدرة، بصورها المختلفة، محل الحق.

في أخبار القضاء: أن رجلاً ادّعى على عمر بن الخطاب -وهو أمير المؤمنين- دعوى أنكرها، فاحتكما إلى زيد بن ثابت[9] فلما دخلا عليه، تنحّى زيد لعمر عن صدر المجلس. فقال عمر: «بدأتَ بالجَور إذن! إني جئت مخاصماً، فأجلسْني مع خصمي»! ولم تكن في يد الخصم بيّنة، فوقع اليمين على عمر. فأخذ زيد يسأل الخصم أن يعفي أمير المؤمنين من اليمين!

فسأل عمر: «أهكذا يقضي بين الناس كلهم»؟

قال زيد: «لا»!

قال عمر: «إذن فاقضِ بيننا كما تقضي بين الناس».

فقال زيد: «فاحلفْ إذن يا أمير المؤمنين»!

فحلف عمر. ثم لما انتهى من يمينه حلف يميناً أخرى: ألا يتولى زيد القضاء حتى يكون عمر وغيره، من عامة المسلمين، سواءً في الميزان!

فعلى هذه الأسس، من وعي القوامة ورعاية الأمانة، ينهض بناء القضاء العادل، ويستقل القاضي بحكمه ورأيه:

احتكم إلى أبي هريرة دائن ومدين. وأقرّ المدين بالدين، ولكنه تعلّل بالعُسرة والضيق.

فسأل أبو هريرة الدائن: «هل تعلم أن له مالاً فنأخذَ منه ونعطيَك»؟

فقال: «لا».

فقال أبو هريرة: «هل تعلم أن لديه ما يبيعه فنبيعَه لك ونقضيَك»؟

فقال: «لا».

فقال أبو هريرة: «فما تريد منه؟»

فقال: «أن تحبسه»!

فقال أبو هريرة: «بل الخير أن أدعه يسعى لك ولنفسه ولعياله»!

وعلى هذه الأسس أيضاً ينهض، فوق بناء القضاء العادل، بناء الإنسان الواعي لما له وما عليه، المستقلّ برأيه وحكمه أيضاً:

رووا أن امرأة حضرت مجلس الحسن البصري، فسألته:

«أيحل للرجل أن يتزوج على امرأته وهي شابة جميلة وَلود؟

فقال: نعم، أحلّ الله له أربعاً!

فكشفت عن وجه لم يُر مثله حسناً، وقالت:

- وعلى مثلي؟

قال: نعم!

قالت: سبحان الله! بعيشك يا أبا سعيد، لا تُفت الرجال بهذا!

ثم قامت منصرفة، فأتبعها الحسن بصره، ثم قال:

- ما ضرّ امرأً كانت عنده مثل هذه ما فاته من الدنيا»!

* * *

وبعد، فيبدو أن الدنيا تكبّر حين يكبّر الناس، وتصغُر حين يصغُرون!.

الهوامش

١- النعمان بن ثابت (ت ١٥٠هـ) أحد الأئمة الأربعة. حبسه المنصور لامتناعه عن تولي القضاء له ببغداد إلى أن مات في حبسه. قوي الحجّة، يصدع بالحق.

٢- عبد الله بن قيس (ت ٤٤هـ) صحابي، ممن هاجروا إلى الحبشة. ولي البصرة لعمر بن الخطاب، ثم ولي الكوفة. ندبه الإمام علي في التحكيم، فخدعه عمرو بن العاص.

٣- قوّم الشيء تقويماً فهو قويم: أي مستقيم.

٤- سوار بن عبد الله العنبري (ت ٢٥٤). عالم بالفقه والحديث، وله شعر. سكن بغداد، وولي بها قضاء الرُصافة أيضاً.

٥- لم تقل لي: يرحمك الله أو غفر الله لك، وما يماثلها...

٦- أبو عبد الله الكوفي (ت ١٧٧هـ). عالم بالحديث. فقيه قوي الحضور، شديد الذكاء، حاضر البديهة. استقضاه المنصور على الكوفة، ثم عزله. وأعاده المهدي، فعزله الهادي.

٧- شُريح بن هانئ (ت ٧٨هـ). كان مقدّماً عند الإمام عليّ، ومن أمراء جيشه يوم الجمل. قتل في غزو سجستان (أفغانستان اليوم).

٨- في المكتبة العربية كتاب (أخبار القضاة) لوكيع، محمد بن خلف ابن حيان (ت ٣٠٦هـ) صدر في القاهرة، في ثلاثة أجزاء، بتحقيق: عبد العزيز مصطفى المراغي -مطبعة السعادة١٣٦٦هـ.

٩- من أعلام الصحابة ومن كتّاب الوحي وجامعي القرآن من بعد (ت ٤٥هـ). هاجر مع النبي صغيراً، وتعلم الفقه حتى أصبح رأساً في القضاء، سماه أبو هريرة: حَبْر الأمة.

تقنية القص والبنى الداخلية للسرد

د. نـــزار عـــوني *

القصة جسد عضوي له بداية وسياق ونهاية، له عمود فقري، وأطراف وقلب، وشبكة حساسة من الأعصاب الشاعة أمام بصر القارئ، يمكن تذكر حدث في الحياة، وروايته بطريقة بسيطة، فلكل حدث طرق لا تحصى لروايته وقصه وحكيه، والمهم هو كيفية التقاط ذلك الحدث، واصطياد جواهر الأشياء والأمكنة واللحظات الهاربة والالتماعات المتولدة في زحمة الحياة، ومن الجيد البدء من هناك على الدوام، من التجربة الشخصية سواء كانت تجربة معيشية أو مقروءة أو مسموعة إذ هي الأكثر حميمية وقابلية على الاشتغال.

---

* باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

إن الوصول إلى هـذا النوع من القصص يأتي بعـد كتابة قصص كثـيرة مستمدة من التجـارب الواقعية، علـى أن يتم تحديد نوع العمـل منذ البداية، لأن كل قصة بحاجة إلى هوية.. قصة كوميدية أم تراجيدية، تاريخية أم معاصـرة، وهـل هـي قصـة ذات إيقاع سياسي، اجتماعـي، جنسي..الخ، ثم بعدها لا بدَّ من الجرأة والإقـدام، في ترتيب ذلك، ورغم أن لا أحد يدعي أنه يمتلك مواصفات محددة لكتابة قصـة ناجحة، فالطرق تتعدد بتعدد الكتـاب وأحياناً بتعدد القراءات. لكن يبقى ثمَّـة مواصفات عامة ينبغـي على أيّ كاتب للقصة إدراكها وأخذها بالحسبان، تلك المواصفات شارك فيها كل مبدعي العالم، ومن جميع القارات، حتى وصلت إلى هذا المستوى من التقنية.

القصة حكايـة تطورت عبر الزمن ضمن انصباب روافد من مختلف البلدان، وكتابتها لا تحتاج إلى تنظير بقدر ما تحتاج إلى موهبة، والسؤال هو لمَ بقيت قصص وملاحم وروايات محددة عـبر التاريخ خالـدة دون غيرها، إلا أنها تمتلك مواصفات خاصة؟.. كيف حملت تلـك النفحة من الحـلاوة والخلود في ذاكرة البشرية؟.. وهل يمكـن وضع خطوط تحدد مقدار نجاح قصة من القصص أو رواية من الروايات؟.. من يضـع خطوطا مثل تلك؟.. إن كل قصـة تبدأ بعنوان، مثلما نستدل على البشر من وجوههم، وينبغي القول أنه ليس من المناسب علـى الإطلاق وضع العنوان مسبقاً، ونادراً ما يقوم كاتب بذلك، اللهم إلا أن يكون قد كتب القصـة في مخيلته، والعنوان الجيد تقدمه القصة نفسها، فمع تصاعد الأحداث، تتنامى إمكانية العثـور على عناوين أفضل، والعنـوان المسبـق تأطير للحـدث والخيال، وأحياناً توحي النهاية غـير المتوقعة، بعنوان يغلف القصة مثل شال ناعم ويمدها بالملامح. هناك عناوين أصبحت بؤرة للعمل القصصي، أو زبدة للأحـداث، رغم أنَّ كل عنوان يمكن أن يكون مألوفـاً بعد قراءاته عشرات المرَّات وسماعه في الأذن مراراً وتكراراً.

الجمـل الأولى يجـب أن تقنـع القـارئ بمتابعـة القراءة، وذلك عـبر الشدّ والجذب بإثارة الفضول تارة، أو بفتح كوة جديدة يطل عليها إلى ما لم يقـرأ مثله سابقاً تارة أخرى، أو يتم الأمر بطريقة رصف الكلمات وحلاوة انسياب الأفكار، فيبتعد الكاتب المحترف قدر الإمكان عن الروح الإنشائية ويدخل الحدث مباشرة من نقطة ما منه. النقطة التي يلمس فيها القارئ أن ما قبلها مكتنز وأن ما بعدها مكتنز ويستأهل الكشف ومواصلة الرحلة، ولا يهم أن تحذف البداية لاحقاً، لكي تحل محلها بداية أخـرى مهدت لها الجملـة أو الجمل المحذوفة، فعجلـة الكتابة ما إن تنطلق حتى تقود صاحبها إلى طرق مجهولة، وينبغي تعلم الاستبعاد وامتلاك الجرأة على التخلص من المسوَّدات، بمـا فيها مسوَّدات قصص ليست



مقنعة، فالكاتب الجيد لا يعرف ما ينشره بقدر ما يعـرف ما يلقيه في سلّة المهملات، ربما لا يعـرف الآخرون ذلك، ولكن أحدنا يعرف ما يستبعـده وما يستفيد منه، وإذا كان يستبعد فـإن هـذا يعنـي أنه يمضـي في الطريـق السليـم، فليس كل ما يرد إلى الذهن صالحاً للكتابـة علـى الورق، وليس كل ما يدون على الـورق يكـون ملائماً للدخـول في نسيـج القصة. ألا تقود جمل ساذجـة أحيانـاً إلى أفكار عميقة وأحداث أساسيـة؟.. فكيف نستبعـد بعد ذلك ما هو زبـد لنقع على اللؤلـؤ الحقيقي؟.. في الليل تولد الأفـكار وتتزاحـم القصص، في ذهن الكاتـب، إلا أن ذلك لا يعنـي أن كل ما يرد يصبح قصة من القصص. شريط الذاكرة حاوٍ على ملايين المعلومات البسيطة، والساذجة، والتوثيقيـة، وملايين من الاحتمالات، فكيف يتوقـف المؤشر الفني على بعضـ منها دون غيرهـا؟.. وكيف تعرف الخـبرة الفنية التي يمتلكهـا الكاتب أن ذلـك الحيز من الذاكرة هو حقل الإبداع الصحيح، الذي ينبغي عليه أن يضع فيه المحـراث؟.. إن الذاكرة حاوية للغـث والسمين، وهذا ما يتلاءم مع الضرورة الفنيـة والعمق الرؤيـوي، والسؤال هو كيف نصطاد؟.. كيف نصنع قصة لا تزول بمضي الزمــن؟!! من يكتب عليه أن يكون مقتنعاً أنه لا يقل موهبة عــن أي كاتب كبير، أما عكس ذلـك فإن المرء سينتهـي لأن يكون أسوأ مما هو في الواقع، فشعور الكاتب بالدونية يجعل

منــه مشروعاً محبطاً، وهناك عشرات، وربما آلاف من أشبــاه المبدعين الذين يضعون من شكسبــير أو دوستويفسكي أو نجيب محفوظ أو ماركيز، قمة يصعب الوصول إليها.

أولئك يقفون عادة في السفوح ولا يجرؤون الصعــود، حتى في حالــة ظاهرة معقدة مثل كتابة نص فني، تعتمــد على الإيمان، إيمان الكاتــب بما يكتب. لكنه ليس الإيمان المنتفخ بالأنانيــة والرضــا الذاتي الزائــف، إيمان الباحــث عن الجوهر والبعــد الأعمق الذي يحكــم الإنسان والطبيعة. إيمان الباحث عن الجمــال والإيقاعات الأوطأ تــردداً العاكسة لحركــة الباطن، التــي لا يخلو منهــا كائن، ينبغــي إذن التطلع عاليــاً، ومحاولة الوصول إلى الينابيــع السريــة، إلى مــا هــو محتجب وراء الكلمــات المستهلكــة والأفكار الجاهزة والمشاهــد المألوفة. ما لا يبوح به الفرد، لكن يمكــن لمسه عبر حــوار أو ملاحظة عابرة أو ردة فعــل مباشرة خارجة عــن إطار التحكم الذهني، والوصــول إلى ملابسات اللاوعي، تلك هــي القصــة ذات الامتيــاز، المتبحرة في تلافيــف الإنسان الغامضــ المحشور في الزاوية، مــن تطلق عليه صفة المشرد واللص السجين والفاشل والكذاب الكبير والعصامي المهدد بالانقراض والقديس المدنس.

إن القاص طامح دائماً إلى امتلاك وجهة نظــر ذات زوايا متعــددة، يتظافر بها السرد والعقــل والجمــال والدهشة ودقــة الخيار والحكمة. القصة هــي حكمة مصفاة، تروم نحت حياة في لحظة مؤبدة، تلك هي اللحظة التــي تحمــل التاريــخ والجغرافيــا والدين والحاضر واللحظة الكونية التي تمر بها أرضنا ضمن النظام الشمسي، وتؤرخ للقلق الأرضي والمحلي، القــروي والمدني، البلدي ثم القاري ثــم الكوني المتسع إلى لحظة الانخطاف التي لا تحــد، وليس الأمر سهــلاً أن يمتلك المرء قــدرة على الخلق، والتأبيد، في الوقت عينه. ذلك معناه امتــلاك رؤية شاملة نحو الحياة، حيث يصير الكاتب بلورة كرستالية تجمع في بؤرتها أشعة العصــر، ورواية متفردة بأهاب إنسان، تتسع للشجر والبحر والشمس والحب والأضاليل والمغامــرات والجنون والشجاعة. علــى الكاتــب أن يعــرف طعــم الانتصــار والهزيمة، الحب والكراهية، الخوف والتهور، إلا أنّه ليس أي واحد منها، إنه رواية شاملة، ملحمة خلقت علــى الأرض لتؤدي دورها في هــذا الكورس العجيب، عليــه أن يكون كوناً يسمع للسرد، للحدث، للتقنية، للحُبّ الذي لا يحد في التعامل مع الشخصيات، في الوصف وتسمية الأشيــاء بأسمائهــا، في الرِّقة حين النداء، والدلال حين الحكم، فكل ذلك سيزهر بين كلمات القصة ويتفتح عبر الأسطر، ويعرش على مستويات الصفحات ومنعرجات النص. ردة الفعــل الأولى الّتي تــراود أحدنا عندما يفكر بوجوب تمزيق شيء ما، مسودّة قصة أو رواية، هي ردّة فعل جماعية تنحو إلى الرفض

غالبــاً، ففي كل عمل زمن مقــداره عشرات الساعات، وأنهار من الانفعالات والأحاسيس، وفيض من النبضــات المتولدة عن كل ذلك. أحاسيس يمتلكها أغلب بني البشر، ألا وهي كيــف أمزق هذا مع أنه أكــثر ما يعجبني؟.. ولكن أحدنا يمعـــن في التحليل وينتبه إلى أن ذلك الأمـــر لا يستقيم ضمن القصة بالفعل. ما كتبه على الورق يشوش البنيان، ويتناقض مع طبيعــة الشخصية المحلــوم بخلقها، إنّه يمضـــي في طريق آخر اشتط به، لذلك يجب تمزيق ما هو مكتوب طوال أيام وليال من الألم والمعاناة والمغامرة.

إن الشجاعة جزء من موهبة الكتابة، ليس شجاعــة التدوين فقط بل شجاعة الاستبعاد والتمزيق أيضاً، شجاعــة التجاوز، ومغادرة أشياء لا تلائمنــا دون أسف. ألا ينطبق ذلك أيضاً على الأمكنة؟.. حين تفتح عينيك ذات صباح وتسأل نفسك هذا السؤال: يا إلهي ما الــذي أفعله هنا في هــذه المدينة؟.. في هذا المــكان المصنــوع من اسمنــت ووجوه كالحة ونهــارات متكررة وأصدقــاء ملولين يعيدون الــكلام مثل طاحونة عتيقة؟.. يتكرر السؤال كل يــوم، يلــح الرأس كأنه ناقوس، وإذا بك تحزم أمتعتك وترحل، مودعاً كل شيء عشته خــلال عشرات السنين، إنــه التطابق بين ما ترغــب وبين الأمكنة. المــكان رغبة تتولد في القلب ويسعــى إليها الجسد ذلــك أيضاً ما يحــدث مع الكتابة. تعيد قراءة مقطع وتقول أنه لا يعجبني، ثم تمد يدك وتشطب ما كتبته وتمزقــه، تغــادر مكان النص الــذي نسجته الأحداث والانفعالات والحُبُّ والتفاصيل إلى مكان آخر، إلى نص آخر تمارس فيه العملية نفسهــا، عملية الخلــق والإبــداع والحكي. القصــة ينبغي أن تحكى بصــورة جيدة، ألا يدهشنا شخص يجيد مهنة الكلام؟.. حتى لو كُنّا نعرف كذب ما يقوله، أو نحسّ بالمبالغات الــواردة لديه، وتلك موهبــة ليس من السهل امتلاكها.

قصة تــروى بصــورة جيدة يعنــي أنّها تقــدم لنا شيئاً لم نسمع به مــن قبل، أو ترى الأشياء من زاويــة أخرى جديدة علينا، ربما بطريقة تتالي الأحداث، ربما برؤية التفاصيل الصغــيرة، وربمــا بالاستنتاجــات الواضحة، وربمــا بحلاوة الكلمــات وتجاورها، أو بتلك الهارمونيــة المحببة، لا أحد يعرف بالضبط. كل مــا يمكن قولــه أن القصــة جميلة. ثمَّة نفس في النص يدعوك إلى نسيان السَّاعات، والغفلة عن صيــاح الديك، ثم الانضمام إلى جوقة الفجر الرَّاقصة في شرق لا يحس، إنها ساعة الخلود. قول جميــل ولحظة لا تتكرر وأحداث لم يسمع بها أحد، وأسماع ذو دهشة، وتلك هي الحكاية الخالدة. تكتب أو تقص أو تروى، لا يهم، مــا دام ثمة متعة في الحدث، ومن الصعــب الإجابة، بدقة، عــن السبب، تلك مهمة الناقــد والباحث، أما القارئ فلا يملك إلا أن يقول: إننــي أقرأ قصة جميلة.

أهــذا ما يدعى بالموهبــة؟.. أهذا ما يدعى بسر الخلــق؟.. سرّ غيمة تخلــق من ضبابها كائنات وأشــكال لن تزول؟.. كل قصة تحمل معهــا، دون شك، تقنيتها الخاصــة، التقنية هــي المذاق، الطعم الــذي لا تجده في مكان آخــر، والشخصيــة المميزة لنصــ عن آخر، إنها النسيج الداخلي للأحداث، النسيج غير المرئي، إلا أنه هو الذي يخلق تخاريم القماشة وألوانها ورسومها.

أحياناً توضــع التقنية مسبقــاً، وأحياناً تخلقها الأحداث أثنــاء انحباكها في النص، إذ يمكــن لجملتين ربطتا ربطــاً صحيحاً أن تغير تقنيــة القصــة كاملــة أو تجعلها أكثر تماسكاً. التقنية هــي الجمال الروحي الذي يتمتــع به الكاتب، ومياه الينبــوع الدّال على شجاعة ورقــة ورحمة واتساع وعمق وكونية. تقنيــة محببــة منبسطــة، علــى تضــاد مع شخصية كاتــب مأزوم مثــلاً، تقنية موزونة ذات إيقاعــات ساميــة، تصعــد الحدث إلى رفعــة سماوية لابد أن تنبــو من روح وتبحث عن الجمــال والأفق البعيد والنغمة الخالدة، إنها إيقــاع الروح المبدعة، وحساسية الوجود الحي نحو محيطــه، وتراكم المنظور الجمالي المنحوت في وعي البشر عــبر الأزمان، إنها ألف باء تطــور المرء كإنسان، وهي في الوقت نفســه خضم ما يعتور المبدع من قلق حقيقي يحمله إلى سماوات الشــك والبحث والتأمل والصفــاء. ويمكن لأيّ كاتب تخيل أحداث لا تخطر إلى ذهن، وتفاصيل لم يفكر بها إنسان، لكن القضية هي كيف يصاغ كل ذلك في لغة وينسج في خارطة ما يدعــى بالنص السائغ الطعم؟.. كيف تتجســد الأحداث في كلمات وجمل وأسطر وصفحات مترابطة، لها معنى وتحتمل فنيــة لا تتيسر لمتعلم عادي؟.. حيث يمكــن أن تلمس الهارمونيــة والتعادلية، فلا زائــد ولا ناقصــ، لا حشــو في القصة ولا انتفاخات، ولنتخيــل إذا انفلت الميزان كيف يختل توازن البناء تماماً، لا تعود هناك قصة جديرة بالاهتمام!!! نعم، ثمة فرق شاسع بين الأحــداث كما تكون في المخيلة وبين الكلمات على الــورق، أو شاشــة الكومبيوتر. الذهن يحتشــد بملايين المعلومــات والبيانات، لكن كيــف يصبهــا في لغة محددة تجســد رمشة العين وهاجس القلب ونبرة الحقد في الحوار وواجهة بيت في نهــار عاصف وضجر الروح وجلسات العمــل أو المقهى وثرثرة الصباح؟. كيــف يتجســد كل ذلك في كلمــات، وجمل مترابطــة، ذات معنى جوهــري يصيغ رؤية للحيــاة؟.. حيث تكــون الفــارزة في محلها، والنقطة علــى البرزخ والتعجــب قبل حلول الدهشــة والاستفهام له ما يبرره، وإذا لم تكن هناك لهجة مناسبة لكل ذلك، لن ينفع البناء في شــيء، وطالما لا يوجــد أسلوب متجانس، فلن تنفع اللهجة في شيء، وإذا انعدم الإلهام خربت طبخة النص.. الخ.

نحن إذن أمام بناء متوازن، يمسك بعضه

بعضاً، القصور في جانب من عملية بناء النّص لا بُدَّ أن ينعكس على الجوانب الأخرى، وتلك موهبة إيجـاد التوازنات بين حيثيات القصة من وصف وسرد وحوار وفلا شباك، من الواقع والخيال، من السفـر نحو المستقبل والرجوع إلى الماضي، أو إضاءة الحاضر، دون الوقوع في الزيـادات الإنشائية أو اختلال النقل في كفة واحدة، توازنات بـين الغموض والإبهام، بين الواقعي والخيالي، بين الباطن والظاهر، بين اللغة ودلالاتها. عندما يكون بين يدي أحدنا قصـة لا يمكنه أن يسمح لنفســه بالانسياق وراء أفكار تناقضهـا، فالانسجام دليل على قوة البناء، ذوقة الحساسية الإبداعية، ومؤشر على خبرة عميقة في امتلاك ناصية الكتابة، وعلى الكاتـب أن يكون أكثر حذراً في تعامله مـع اللغة، فاللغة تمتلك إغواءً مدمراً، إنها مكعـب دون أبعاد يمكن ملـؤه بأشياء مفيدة تشغل الحيز كاملاً، ويمكن تحويله إلى مخزن لسقط المتاع، ويمكـن أن تكون اللغة خربشة على حائط لا تعني أي شيء ويمكن أن تتحول إلى لوحـة غنية بالرموز والـدلالات، براعة الكاتب تتجلى في وضـع الكلمات في مكانها الصحيـح، وإنشاء جمل تتطابـق مع الفكرة والحدث المراد التعبير عنه.

إن الابتـكار في اللغة نابـع من ابتكار في اصطياد المـادة الأولية، تحويل نتحت وتوليد وتصعيد وتخييل، تلـك هي العوامل الفاعلة في صناعة قصة جيـدة، وتظل هناك دائماً، رغم مـا يقال عـن اللغة وصناعــة النص، كثير من الخيـارات في الكتابة، لكن علينا أن نلح ونحاول، لأن أحدنـا يشعر، لدى إضافة مزيد مــن التفاصيل نفسهـا لا تزال طرية، وإنهـا لم تتصلب بعد، ويجب علينا عمل وجه آخـر، مثلما يحدث في الطـلاء عندما يجد أحدنـا أنه لا بدَّ من وجه آخر للحصول على الكثافة المطلوبة. علـى الوقت أن يفعل فعله في التفاعـلات الحاصلة داخل القصة، فثمة خدعة بصرية يمارسهـا النص الطازج على وعي الكاتب.

وهنـا تصبـح مراجعة القصــة ضرورة تحتمها دقة المنجز، إذ إنّ ما ينتمي إلى مجال الإبداع هـي الأفكار الأساسيـة التي تجعل العمـل يتقدم ويتصاعـد، وكل ثغرة تردم في النص الطـازج ثمن الإنجـاز النهائي، وكل حـذف لما هو زائد بلـورة لشخصية القصة. تنتهـي القصــة ويشعر المـرء أن هناك عدة أطـراف رخوة في جسد العمـل، ولكن سيتم إحكامهـا عند البدء بتفحصـن النص بدقة. لـماذا انتهت هــذه الجملة هنـا، وكيف جاء الحوار بـين شخصيتين؟.. هـل هو مبرر؟.. هل يضيء شيئاً من مجاهيل الشخصيات؟.. أكانت النهاية موافقة أم لا؟.. هل ينبغي بدء القصة على هــذه الشاكلة؟.. والعنوان، أنابع هو من جو القصة، مـوح بها، أم أنه بحاجة إلى ابتـكار أو تعديل؟.. ثـم هل يتطابق زمن الحـدث مع زمـن القصــة؟.. وإذا بنا أمام

أسئلة تحاكم مجمل ما هو مكتوب، وهذا ما يطلق عليه الاهتمام بالتفاصيل، والبحث عن الثغرات والزوائد والارتخاءات، والمطبات، قبل إطلاق طائر النص من أساره، قبل أن يشيع النص فلا يعود من سبيل إلى تدارك نقاط الضعف والهشاشة فيه، وهكذا يمكن القول أن القصة هي عمل فردي تحمل لمسة الإنسان الذي صنعها وأخرجها إلى وجودها الفني، وليس مهماً أن تكون القصة لا تصدق، أو فانتازيا أو خيالية.. المهم أن يؤمن بها الكاتب، وأن يكون كل شيء مقنعاً على مستوى النسيج الداخلي وتوازن الكتل وسرد الأحداث، ومع أن التطابق صعب دائماً بين الفكرة في الذهن والفكرة كما صيغت بجمل بين القصة المفكر بها والقصة المتحولة إلى نص محمول بأحرف وكلمات وجمل، لذلك يكتب المرء أحياناً حول ما يعرفه أو ما يشعر به كشيء شخصي، لجعل القصة تتمتع بأكبر قدر من التماسك والتشويق، فيما يتوجب أخذه بعين الاعتبار هو أن تكون كل مستويات القصة، تقنيا وأسلوبيا ونبرة، متماسكة فيما بينها، كما أن الأحداث المتخيلة بحاجة إلى فترة راحة.. إلى جرعة صغيرة من الحياة اليومية كي تمتلك على الأقل مصداقية الإقناع وقوته، ومن غير المعقول مواصلة ربط مزيد من العقد.

فالمخيلة تشتغل حول التفاصيل لكن كثيراً ما تبقى قاصرة، كما هو طبيعي، لأن إبداعات الواقع لا حدود لها، والاهتمام بالتفاصيل مهم لأنه يبين إلى أي حد يمكن لي الواقع، وما هي حدود المحتمل، وهذا ما يجعل القصة ذات جسد عضوي حي، يتنفس بعمق ويواصل رحلته عبر الزمن.. فالسر يكمن في القصة نفسها.. في العلاقة بينها وبين المتلقي، إذا ما أنهاها بابتسامة متأملة ولسان حاله يقول: كم هو جميل.. كم هو آسر هذا النسيج. حينما سيتنفس الكاتب الصعداء ويؤمن حقيقة أنه سيرفانتس أو تولستوي أو نجيب محفوظ أو طاغور معاصر، ثم يواصل اللعب.. لعبة الكتابة دون قلق، وسيكرر التجربة مرة أخرى وأخرى، وسيواصل لعبة الحرية مع روحه ومع المحيط ومع الزمن، والأفضل هنا تحديد خطة عمل واضح، ثم المضي بعد ذلك في تعقيده.. في مد التشعبات والخطوط من مسار إلى آخر ومن بؤرة إلى بؤرة، كمعالجة أولى.. ونادراً ما يجري إنجاز نص متكامل بضربة واحدة. من هنا ينبغي العمل بهدوء، كما تفعل العنكبوت، وأن لا تترك الأحداث تتراكم.. علينا أن نتقدم خطوة خطوة، نبدأ بخط تطوير بسيط جداً ثم نمضي في تعقيد الأمور، وإذا فقدت بعض المسارات، أو ضلت الأحداث طريقها فإنه ينبغي أن لا تكون على حساب عناصر البناء، فنحن بحاجة إلى بناء جيد كي نتمكن بعد ذلك من ملء الفجوات بدقة، وعندما يعمل المرء، يمكنه تجاهل نوع العمل مؤقتاً، ثم يضبط الإيقاع فيما بعد.

ورواية القصة يجب أن تكون دون حذلقات، كي لا يغيب بناء القصة عنا، والمهمة لا تنصب على تركيب قصة، يمكن لها في نهاية المطاف أن تكـون نافعة أو لا تكـون، بقدر ما تنصب على كوننا قادرين على تفحص العملية التي يتم بواسطتها صنـع القصة. فما ينفع دوماً هـو البحـث، وفي أثناء البحث عـن القصة يجد المـرء المنهج، التقنية، أسلـوب قولها.. الخ، وفي العمق من كل ذلك الحرية القصوى التـي يحسها الكاتب وهو يشيـد البناء لبنة لبنة، ويزخرف المظهر الخارجي كي يصل به إلى مستوى التحفـة الفنية. التحفة الموحشة بالفضـاء غير المقيد بالأطـر، وإذا بالقصة، مـن ناحية البناء خاصة، لا تعاني في النهاية، من شروخ كبـيرة، وهذا هو المهم، بحاجة إلى تهذيـب وصقـل وتحديد ربمـا، ولا بد من إقرار المستويـات والأوزان. صحيح أن البناء لا يشكل القصة ولكنه هو الذي يمنع القصة من التسرب أو التشوش، وعندما يشعر المبدع أنه قـد استنفد تجربتـه الحياتية الخاصة، كمصـدر للإبداع، يمكنه البدء بارتياد دروب أخرى. القصص ذات النفـس الواقعي أكثر طزاجـة من القصص الذهنيـة أو المتخيلة، إنهـا تحمل الجديد دائمـاً، لأن الواقع كائن حي متجدد.

إن القصة موجودة دائماً، وهي تجري في المكتب والشارع والبيت، الأمس واليوم والغد، إذ إن في الحيـاة ملايـين القصصـ. يومياً تولد قصص، والشيء الوحيد الذي ينقصها هو البدء وكثافـة التنمية. كيف يلتقط القلم اللبنـات التي سـوف تصنع البيـت، إذ من المستحيـل صوغ كل شـيء في سلسلة متتالية من الأسباب والنتائـج. إذا كان كل أمر يقود إلى آخر، قـد يفقد العمل نضارته، ومن هنا يطل الغموض برأسه، الغموض المحبب مثل زهرة الياسمين، حيث لا يمكن ذكر كل شيء. تكون الظـلال أحياناً أجمل مـا في المشهد، إلا أن القـارئ بحاجـة إلى مناور تدلق عليه الضوء بين وقـت وآخر كي يستطيع مواصلة الرحلـة. رغم ذلك، يكتشـف المرء بعد جهد من العمـل، إن ملامـح الشخصيـة تتضح شيئـاً فشيئـاً، غير أن الكاتـب يقف ويقول: هـذه القصة ينقصها الجنون. فيها انسجام، وفيهـا تـوازن. فيها لغة ثـرة موحية، وفيها بناء متماسك، وطلاء ثخين، لكنه بحاجة إلى الجنون. الجنون هو رديف للإبداع، والجنون هو التميز والفرادة، كل متفرد مجنون، وربما كل مبـدع أيضاً. يجب عـدم فقدان الصبر، وينبغي تذكر طبقات الطـلاء، لابد أولاً من طلاء وجه أول، والانتظار إلى أن يجف، وبعد ذلـك الوجه الثاني، وهكـذا تتصقل صفحة الجدار، وهذا بحاجـة إلى زمن، وإلى قبضة هائلة من الجنون.

٢٣١

عندما سبق رضوان الساعاتي بيغ بين بأكثر من ٦ قرون

عبد العزيز الجراف *

نظريات متعددة وأبحاث وآراء وكتب تمحورت حول إيجاد تفسيرات أو تصورات لجهاز إسلامي سبق أن وجد بالقرب من الجامع الأموي وعمل لعدة قرون دون الوصول إلى تصور مكتمل لهذا الجهاز، مما دفع بعض الباحثين إلى الافتراض وحتى الإبداع وإلباس آرائهم لهذا الموضوع سواء بدافع إسباغ الأهمية على أعمالهم أم استخفافاً بسوابق أعمالنا وحواضر معرفتنا إضافة لعدم المعرفة من قبل أشخاص يفترض أنهم ملمون بهذه المواضيع دفعني إلى إلقاء بعض الضوء حول هذا الجهاز، واضعاً اهتمامي الشخصي وجزءاً من معرفتي لهذا العمل الذي أسبغ عليّ نشوة اعتزاز طوال سنين.

---

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان أحمد إلياس.

توضع هذا الجهاز على المدخل الشرقي للجامع الأموي على الجانب الأيمن بالنسبة للخارج من الجامع وبالقرب من دار الحكم (قصر الخضراء) وقد سمي هذا الباب بباب الساعات إضافة لتسمياته المختلفة (جيرون- اللباديين) ونظراً لقيام العامل على هذا الجهاز بوصفه في مخطوطة في عام (٦٠٠هـ-١٢٠٢م) فقد سمي هذا الجهاز باسمه (ساعة رضوان الساعاتي) ويعتبر من أهم الأجهزة الإسلامية التي جسدت العلم المتقدم نسبياً وربطته بالواقع العملي.

تجسدت في هذا الجهاز (الساعة) الأهمية الكبيرة التي كانت لتقدير الوقت وذلك من خلال المكان الذي توضع به أي بين دار الحكم (قصر الخضراء) وبين الجامع الأموي، إضافة لقيامه بربط التأريخ الهجري لتغير الفصول لمعرفة الطقس وبيان زاوية سقوط الشمس على الأرض مع مقدرته على تقسيم النهار على مدار السنة إلى ١٢ ساعة دوماً. إضافة لتقدير العاملين عليه فقد كان رضوان الساعاتي وزيراً في الدولة مع تخصيص خراج خاص بهذا الجهاز من قبل السلاطين.

ينتمي هذا الجهاز إلى مجموعة أجهزة التوقيت المائية والتي عرفت سابقاً وهو يمثل التطور الكبير للساعة التي أهداها الخليفة هارون الرشيد الذي تولى الحكم (١٧٠هـ-٧٨٦م) إلى شارلمان ملك فرنسا (شارل الأول حكم فرنسا ٧٦٨-٨١٤م).

ويعتبر واحداً من الأجهزة التي كانت منتشرة في البلاد الإسلامية وبصور مختلفة. (ومن خلال مخطوطة (رضوان الساعاتي) نجد أنّه قد بدأ العمل على إدارة شؤون هذا الجهاز (الساعة) وتشغيله (أبو عبد الله محمد بن نصر بن صغير بن خالد القيسراني) العارف بالشعر والرصد والهندسة والحساب قبل استيلاء السلطان نور الدين محمود بن زنكي على دمشق سنة (٥٤٩)هـ تلا ذلك في العمل عليها وإعادة بنائها بعد أن احترقت والد رضوان الساعاتي وهو (محمد بن علي الخرساني) وقد ذكر رضوان في مخطوطه ثلاثة أشخاص آخرين عملوا على تشغيل هذه الساعة بعد وفاة والده وقبل أن يتسلم العمل عليها وهم (المهذب بن النقاش- المهذب بن الحاجب- أبو الفضل النجار) ومن ثم تسلم رعاية شؤونها رضوان الساعاتي وهو (فخر الدين رضوان الساعاتي الخرساني الدمشقي) عن (عيون الأنباء لابن أبي اصيبعه) وتولى رضوان الوزارة في زمن الملك المعظم عيسى ابن الملك العادل الذي رصد خراج خاص بهذا الجهاز.

إنّ ساعة رضوان (الساعات) أو كما يجب أن يقال (ساعات رضوان الساعاتي)، هي جهاز ميكانيك متطور نسبياً في عصره يعمل

على تفريغ الماء وقد وجد قبل وصفه في عام (٦٠٠هـ-١٢٠٢م) وكانت دقاته تعلم بالوقت قبل أكثر من ٦قرون من إنشاء برج بيغ بن عام (١٨٥٤).

تم وصف هذا الجهاز في مخطوطتين الأصليتين لرضوان وهي موجودة في ألمانيا في مكتبة غوته والثانية تمَّ نسخها بعد (٥٦) عاماً من مخطوطة رضوان من قبل مهندس مصري (عبد الله بيلك القبجاقي) وهي محفوظة في استانبول إضافة لوجود مخطوطة منسوخة عن مخطوطة عبد الله وهي في القاهرة (دار الكتب المصرية مكتبة أحمد تيمور باشا، رقم ٢٤ علم الصناعة).

توصف هذا الجهاز وهو مشاهد يعمل من قبل رحالة مختلفين كان أولهم بينامين تيوديلا الذي زار دمشق ما بين (٥٥٤ إلى ٥٧٠)هـ (عن كتاب دونالد هيل الساعات المائية العربية لـ فون آشر خطة رحلة الحاخام بنيامين من تيوديلا لندن ١٨٤١ مجلد١ ص٨٤) وقد ورد الوصف كما يلي: (لدمشق كنيس محمدي يدعى كنيس دمشق، لا مثيل له في العالم. لا بد أنه قصر ابن حداد. وأحد الجدران بني بقدرة سحرية



ويحتوي على فتحات عديدة بعدد أيام السنة الشمسية وتلقي الشمس أشعتها على التتالي في هذه الفتحات وقد قسمت هذه الفتحات إلى اثنتي عشرة درجة لتقابل ساعات اليوم ومن هذا الترتيب يمكن للفرد أن يعرف الوقت). وعلى الأرجح أن هذا الوصف الذي قدمه تيوديلا وأورده البروفسور دونالد هيل في كتابه الساعات المائية العربية (على أنه وصف لساعات رضوان الساعاتي) يتعلق بساعة شمسية يفترض أنها بجوار الجامع الأموي، ولا يتطابق هذا الوصف بأي حال من الأحوال مع وصف رضوان الساعاتي أو ابن جبير أو ابن بطوطة.

وقد وصف ابن جبير الساعة المائية في رحلته عام (٥٨٠هـ-١١٨٤م) وكان أقرب وصف إلى مخطوطه رضوان الساعاتي، إضافة لوصف ابن بطوطة في منتصف القرن (٨هـ-١٤م). بالرغم من اطّلاعي على كل من درس وكتب حول هذا الموضوع والقيام بتحليل كل ما جاؤوا به أو أضافوه فإن عبد الله بيلك القبجاقي المهندس المصري يبقى (في نظري) من أهم من فهم عمل هذه الساعة بسبب:

١- معاصرته لها ورؤيته المباشرة.

٢- تدوينه ملاحظة خاصة على المخطوطة التي نسخها بقوله عن رضوان الساعاتي (قد كان المصنف لهذه الرسالة (المخطوطة) عالماً بها متقن في عمل آلات الساعات سوى (عدا الصينية) وبذلك كشف إحدى نقاط الضعف وعدم الفهم لرضوان الساعاتي لقطعة خاصة في الساعة تسمى (الصينية) وهي لمخرج الماء.

مؤخراً وفي بداية القرن الماضي عمل العالمان الفيزيائيان الألمانيان فيدمان وهاوسر على دراسة جهاز الساعات المذكور وتوصلا إلى درجة عالية من الفهم فيه ونشرا ذلك في عام ١٩١٥ ضمن مقالات متعددة مع وضع تصور (منقوص) عن هذا الجهاز مترافقاً ببعض الأخطاء.

علماً بأنه وفي عام ١٩٢٦ تم اعتماد منهج تدريسي في بلاد الشام ومصر وسمي بالقراءة الرشيدة ورد الدرس الأول فيها للإمام الغزالي وهو حول الساعة الدقّاقة (توجد نسخة من القراءة الرشيدة في المكتبة الظاهرية).

قام البرفسور الإنكليزي دونالد هيل بدراسة حول هذا الموضوع ونشر ذلك في كتابه (الساعات المائية العربية) بالتعاون مع معهد التراث العلمي العربي بحلب معتمداً على أبحاث ودراسات فيدمان وهاوسر ومسقطاً وصف الجزري من كتابه (الجامع بين العلم والعمل النافع) الذي خط في عام ٦٠٢هـ على ساعة رضوان.

وخلص دونالد هيل إلى القول عن ساعة رضوان الساعاتي (إن كافة الأوصاف التي وردت لهذه الساعة غير كافية لإعادة إنشاءها).

وأخيراً لا بد من ذكر الشيخ الفاضل محمد أحمد دهمان الذي حقق مخطوطة رضوان فقدمها كما هي مع مقدمة مهمة ومستفيضة دون أي إضافة أو شرح موضح مفترضاً أنه بعد تحقيقه لهذه المخطوطة أصبح من الممكن إعادة إنشاء هذه الساعة.

ولا بد من التنويه لوجود بعض المغالطات من قبل علماء وباحثين غربيين نتجت عن الرغبة في الكتابة وعدم إعطاء الموضوع ما يستحقه من جهد ووقت إضافة إلى ادعاءات للبعض بامتلاك ساعة رضوان الساعاتي أي ساعة الجامع الأموي ووضعها على موقع

انترنــت علماً بأن ما اطلعت عليه لا يعتبر إلا انتقاص من ساعة الجامــع الأموي وتشويه لعلمنا واستهانة بمعرفتنا.

إن معرفــة هذا الجهاز بكافــة تفاصيله ومحاولــة إعــادة إنشــاءه مقرونــة بأرضية قوية مــن الإحاطة بالميكانيــك عند العرب واستيعــاب ما جاء في كتاب بنــي موسى بن شاكــر (كتاب الحيل) القــرن ٣ هـ والجزري في كتــاب (الجامع بين العلــم والعمل النافع ٦٠٢هــ) وتقي الدين والهندســة الميكانيكية العربيــة (القرن العاشر للهجــرة) مع العودة إلى اصــل المخطوطة وقراءتها بتمعن وشغف ولمرات عديدة.

إن وجود مثل هذا الجهــاز الآن يتحرك ويــدق لهو إحضــار ممتع للماضــي يملأنا اعتزازاً ويضفي على الواقع سحراً.

وهنا أجد أنه لا بد من وصف هذا الجهاز المتميز والذي اعتــبره في زمن ماضي ساعة دولة (زنكيــة –أيوبية) وجد على طابقين في الجهة اليمنى بالنسبة للخارج من باب الجامع الأموي الشرقي (النوفرة).

يحتوي الطابــق الأرضي علــى الأجهزة المائية التــي تسبب الحركــة (نحاسية) وفي الطابــق الأعلــى الأجهـــزة الميكانيكية التي تسبب وتؤدي فعاليات الساعة.

القســم العلوي من الخارج عبارة عن لوح مــن الخشب والنحاس أبعاده ٢٤٠×٢٤٠ سم يحتوي على ما يلي:

١- يوجد ١٢ باباً من النحاس يدور كل بــاب بعد مرور ساعة ليظهر سطحه الخلفي وعليه رقم الساعة التي مرت.

٢- أسفــل الأبواب يوجــد مؤشر عليه هــلال ينزلق ليبــين أجــزاء الساعة بجانب مسطــرة مدرجــة عليهــا تقسيمــات لــكل ٥دقائق.

٣- في أعلى كل باب توجد قبة نحاسية مذهبة ترتفع كل قبة بمرور كل ساعة.

٤- يوجــد على جانبي الأبواب صقران (بازان) يلقيــان كرات نحاسية عند مرور كل ساعة على كأس يرن لإصدار الصوت.

٥- توجد دائــرة نحاسية على محيطها رسوم الأبراج لربط التقويم الهجري بالميلادي ومعرفة الطقس السنوي وتغيير الفصول.

٦- يوجد سهم مؤشر يدور ليبين زاوية سقوط الشمس على الأرض في النهار.

٧- توجد دائــرة تسمى دائرة الليل بها فتحات تضيء بشكل متتالي ليلاً عددها ١٢ تبين الساعات أثناء الليل.

٨- من أهم صفات هــذه الساعة أنها تعــرف بالساعــة الزمانية أي أنــه يمكن أن تقسم النهار الواحد مهما كان طوله (شتاءً أم صيفاً) إلى ١٢ جــزءاً متساوياً وكذلك الليل، وبذلك يبقى النهار دوماً ١٢ ساعة من الفجر إلى الغروب مع تثبيت مواعيد الصلاة (الظهر حتماً في الساعة السادسة).

أمـا الساعـة والتـي تقـل أهميتها عن الساعة الزمانية فتسمى الساعة المستوية أي مـا يماثل ساعتنا الحالية مـع إمكانية عمل الساعـة الزمانية كساعة مستوية وهي حتماً ساعة مستوية عند الاعتدالين الربيعي ٢٢آذار والخريفي ٢١-٢٢ أيلول عندما يتساوى الليل والنهار.

يجدر بي أن ألفت النظر إلى أن التسمية الصحيحة للمخطوطة الأصليـة التي ألفها رضوان الساعاتي هي(عمل الساعات والعمل بهـا) وليس (علـم الساعات والعمـل بها)، بالعـودة إلى ما يحتويه نص المخطوطة يتبين لنا أهمية هذا الخطأ الذي تواتره ونقله كافة دارسـي علم الساعات المائية وعناوين الكتب التي بحثت في هذا الموضوع وهذا ما يدل على أن بحـوث كثيرة اعتمدت علـى تواتر عملي تجاري وليـس على منهج البحـث الأصلي، فيوجـد أخطـاء متكـررة وواحـدة ارتكبها بدايـة من صحح العنوان بمـا يناسب زمنه، عنـد ترجمة العنوان الأصلي إذا صح التعبير تكون كلمة (عمل) في وقتها أي (صنع) وكلمة (الساعات) هـي تسمية لجهاز (الساعة) أي مفردة و(العمل بها) أي (تشغيلها أو تدويرها) فيكـون العنوان المقصـود لمخطوطة رضوان الساعاتي (صنع الساعة وتشغيلها).

ولو عاد البروفيسور دونالد هيل إلى الحياة وقرأ بتمعن ما كتبه رضوان في مخطوطته عند قوله أنه كتب هذا الوصف (للساعات) لتعليم الصنـاع المتوسطي الذكاء صناعـة الساعة المائية وليس أطروحة في جامعة كامبردج ولو راجع بروية ما جـاء في المخطوطة لاكتشف أن رضـوان لم يقسم منظم الماء إلى ٣٦٠ قسم بل إلى ٧٢ قسم ولكان قادراً على معرفة بعض ما أخطأ به رضوان في تفسيراته.

ولو عرف دونالد هيل لغتنا العربية لوجد أنَّ هناك فارق بين فعل الأمر والطلب، لقدّم رسائل مغفرة لرضواننا الساعاتي الدمشقي.

وإذا كان لا بد مـن تصفية لحسابات في العـالم الاخر وممـا لا شكَّ فيـه أنَّ العالمين الألمانيين فيدمان وهاوسـر بانتظار استرداد حقيهمـا من دونالـد هيل (بعـد أن يسترد رضـوان الساعاتي حقه) لقيامـه باستلاب ثمرة عملهما الطويل مـن البحث وادعاء أن الرسوم التي نشراها عـام ١٩١٥ والتي كرر نشرها دونالد هيل في كتابه (الساعات المائية العربيـة) صفحة ١٢٣ وادعـى بإصرار أنها وضعت من قبله.

* * *

٢٣٧

شذرات من تجربة الثقافة اليابانية

د.خير الدين عبد الرحمن*

شخص محمد جابر الأنصاري ببراعة جانباً من أزمة أمتنا الراهنة. فقال: «اللحظة التاريخية الراهنة التي يمر بها العرب ليست من اللحظات التي تساعد على اتضاح الرؤية، فهي لحظة ضياع ودوار يشوبها إحباط التراجعات والغضب الناجم عن التعديات في ظل اختلال التوازنات في المنطقة لغير صالح الأمة. وفي مثل هذه اللحظات تتداخل الأمور ويختلط ما هو فرعي بما هو أساسي، بل ما هو عرضي بما هو بديهي، وتتعايش الأضداد»[1].

* أديب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

مــن المفيد، ونحن مدعــوون إلى امتلاك الرؤية المقارنة التي تستكشف ما قد مر على سوانا مــن أمم في مراحل تطــور مماثلة أن نلقــي نظرة على جانب من التجربة اليابانية الغنية والناجحة لتجديد النهوض والانطلاق والبناء. لقــد بدأ انفتاح اليابــان على العالم الخارجي في ستينيات القرن التاسع عشر، أي مع بدء عصر مايجي الذي دعا شعبه إلى فتح ثغــرة في شرنقته تتيح لــه أن يطل على العالم من حوله والتفاعل مع أمم أخرى. تطور هذا الانفتاح بحذر شديد، محكوماً بموازنة دقيقة بين الاحتياجات اليابانية من الآخرين لتعزيز البنــاء الذاتــي وتسريعه من ناحيــة، وصون القيم والعناصــر المكونة للشخصية الجمعية اليابانيــة من ناحية أخــرى. اضطربت هذه الموازنــة عقب الاحتــلال الأمريكــي الذي أصر على سحــق الشخصية اليابانية وإعادة تشكيلهــا تحت وطأة الإرهــاب النووي الذي شكل سابقة أولى في التاريخ البشري، متمثلاً بتدمير مدينتي هيروشيما وناغازاكي بقنبلتين نوويتــين أمريكيتين في شهر آب ١٩٤٥. وهنا يجدر بنا التوقف عند بعض آخر ما توصلت إليه دراسات عدد مــن الباحثين الأمريكيين واليابانيــين عــن تلك المرحلــة، إذ أكدت أن قرار الرئيس الأمريكي ترومان بتدمير مدينة هيروشيما اليابانية آنــذاك، على الرغم من عدة رسائل بعثــت بها الحكومة اليابانية إلى الإدارة الأمريكية عارضــة استسلام اليابان وإنهــاء الحــرب، لم يكن لمجــرد إرهاب دول العالم جميعاً وإرغامها على التسليم بالهيمنة الأمريكيــة، عبر عرض حي لقــدرة التدمير النووية الأمريكية، وإنما كان بإلحاح ماسوني على ضــرورة معاقبــة هذه المدينــة بالذات لاحتضانهــا في مطلع صيــف ١٩٤٥ مؤتمراً دولياً شعاره «ضد المفسدين» هاجم الماسونية واعتبرها واجهة للتخريــب الصهيوني وأداة لهيمنــة صهيونية على العــالم بأسره استطاع الشعــب الياباني على الرغم من تلك الهزيمة الساحقة أن ينهض من جديد، فتجاوز المحنة، واجترح معجزة اقتصادية وعلمية أذهلت العالم بضخامــة إنجازاتها وسرعة تحقيقها. تمكن هذا الشعب من تحقيق هذه المعجزة أساساً بفضــل تقاليد راسخة تقدس العمل الجاد والإنجــاز الحقيقي، وتحترم الواجب الفردي والجمعي، وتحرص على التكافل الاجتماعي، وتلتــزم المسؤولية، وتتمســك بالحوار سبيلاً للتفاهم، وتتشبث بالانضباط وحسن التنظيم ودقة الأداء، وتــدرك القيمة العظمى للوقت فتتحاشى هدره وتصــر على أفضل استثمار له، وتعتبر القدرات العقلية والعلمية والجهود البشرية الــثروة الكبرى للمجتمع فتعمل على الاستفــادة القصوى منها. ولئن كان النهوض اليابــاني السريع عقــب الهزيمة التي لحقت باليابــان في نهايــة الحرب العالميــة الأولى



نموذجاً باهراً للنجاح في إعادة بناء المجتمع والاقتصاد والدولة، فإن النهوض اللاحق عقب الهزيمة الساحقة في الحرب العالمية الثانية كان نجاحاً أعظم بأضعاف مضاعفة. كانت المسيرة قاسية، لكن اليابانيين تعاملوا معها بتضحية وجد وجلد وصبر وحسن تنظيم وقدر هائل من الالتزام بالواجب، قبل أن تبدأ ثورة هادئة سمحت للنائب الياباني البارز شنتارو ايشيهارا أن يصرخ محتجاً بمرارة: «لقد صار لزاماً علينا أن ندفع الأموال للولايات المتحدة لكي تستطيع أن تحمينا من أنفسنا»! ولم يلبث أن ألف كتاباً مع أكيو موريتا رئيس شركة سوني العملاقة عنوانه: «نحو يابان تقول: لا» تعبيراً عن نمو تيار ياباني واسع يصر على التحرر من التبعية للولايات المتحدة. تلا ذلك كتاب هام أصدره ايشيهارا مع قائد معجزة النهضة الماليزية المعاصرة رئيس الوزراء السابق الدكتور محاضر محمد بعنوان «آسيا تستطيع أن تقول لا»، ناقلاً التمرد على الولايات المتحدة من حدود جزر اليابان إلى آفاق آسيا، أكبر قارات عالمنا سكاناً ومساحة وأهمية. سعت مجتمعات عديدة إلى دراسة خصائص وعناصر تجربة هذا النجاح الياباني الفريد، الذي تم على الرغم من

احتــلال أمريكي بسط هيمنــة طاغية وراح يتدخل في كل مناحي الحياة اليابانية فارضاً على اليابــان تبعية سياسيــة ذليلة للولايات المتحدة، وخضوعاً مهيناً للاختراقات الثقافية والقيميــة الأمريكية. لكن العلاقات اليابانية -الأمريكية التي تداخلت سياسياً واقتصادياً وأمنياً وثقافياً إلى درجة تكريس تبعية يابانية للولايــات المتحدة، وأمركة الكثير من مظاهر الحياة اليابانية، قد راحت تتحول مع منتصف سبعينيات القرن العشرين ببطء.

تعالت أصوات كثيرة في الولايات المتحدة آنــذاك محذرة وشاكية مــن التصاعد الكبير لاجتياح المنتجــات والتكنولوجيا اليابانية في كافة أنحــاء الولايات المتحــدة التي أغرقت أسواقها بتلك المنتجات، إلى أن وصل اختلال الميزان التجاري بـين البلدين لصالح اليابان إلى خمسين مليار دولار، ثم تصاعد الاستثمار الياباني المباشر في الولايات المتحدة إلى درجة تصاعد حدة الإنذارات مما سمي «عملية شراء اليابان لأمريكا» بعدما تجاوزت الاستثمارات اليابانيــة المباشرة في السوق الصناعية فقط للولايات المتحدة -عــدا المجالات الأخرى- ٤,١٧٤ مليــار دولار في العــام ١٩٨٧، ناهياً عــن الاستثمــارات في الســوق التجاريــة والعقارية والخدمــات والمؤسسات الإعلامية والثقافية، في مقابل عجز أمريكي عن دخول الســوق اليابانيــة أو المحافظــة على الواقع الذي فرضه الاحتــلال الأمريكي العسكري لحماية الاستثمــارات الأمريكية في اليابان، وإلحــاق المجتمع اليابــاني سياسيــاً وقيمياً وثقافياً بالولايات المتحدة الأمريكية. لقد بلغ عدد الشــركات اليابانية العاملة في الولايات المتحــدة عشرة آلاف شركــة، يعمل فيها نحو مليوني ياباني. لم يتوقع الأمريكيون آنذاك أن تتجاوز الاستثمــارات اليابانية في «صناعة» الثقافة الأمريكية ثلاثة عشر ألف مليون دولار خلال ثــلاث سنوات فقــط، لم يلبث الهجوم الياباني لشراء المؤسسات الثقافية والإعلامية الأمريكيــة أن اتسع بعد ذلــك. فقد اشترت مؤسستــا مازوشيتــا وســوني والهيئة العامة اليابانية للكهرباء هيئــة إذاعة أمريكا بمبلغ ثلاثين ألف مليون دولار، وتلاحقت عمليات شراء أو مشاركــة أخرى كثيرة بعد ذلك، مما أرعب الكثير من الأوساط الأمريكية. صدرت مئات الكتب وآلاف الدراسات آنذاك محذرة مما جعله الكاتبــان فريدمان وليبارد عنواناً لكتابهمــا الصادر في العــام ١٩٩١: «الحرب المقبلــة مع اليابــان». هذا ما يتكــرر حالياً على نطاق واســع في الولايات المتحدة، ولكن مــع فارق جوهري هــو أن الصين تقوم الآن باجتيــاح استثماري في الولايــات المتحدة لا يغفل السعــي إلى السيطرة على مواقع نفوذ وتأثير ثقافية وإعلامية.

«لقد أعلنت اليابان في العام ١٩٧٦ خطة

تجديد شاملة لتهيئة مجتمعها بأسره لما أسمته الخطة (مجتمع المعلومات للعام ٢٠٠٠). وقد تم تنفيذ الخطة بنجاح كبير قبل انقضاء فترة ربع القرن المحددة لتنفيذها، بحيث اكتمل بناء مجتمع مغاير جذرياً في تنظيماته ومؤسساته وصناعاته وطبيعة سلعه وخدماته ودور الفرد فيه ونسق القيم والمعايير التي تحدد الغايات وتحكم العلاقات ما بين الأفراد والجماعات والمؤسسات، وهذا ما دعا إليه الفيلسوف الياباني المعاصر يونيجي ماسودا من توظيف تكنولوجيا المعلومات لتحقيق علاقة سلسة للإنسان بأخيه ومجتمعه وبيئته، بحيث يسيطر الإنسان على مقدراته، ويصبح أقدر على توجيه حاضره وتلبية احتياجاته وغاياته الراهنة والمستقبلية. وهكذا تحولت اليابان خلال أقل من عشرين سنة إلى قطب الثورة المعلوماتية العالمي الأول». فإذا أخذنا في الاعتبار» أن قوة الانتماء الياباني إلى الأسرة والمؤسسة والمجتمع تفوق بعدة مرات قوة انتماء الأمريكي أو الأوربي، الأمر الذي تجسد مثلاً في تفشي جرائم القتل العمد في نيويورك بين كل مئة ألف نسمة بعشرة أمثال نسبة هذه الجرائم المماثلة بين نفس عدد السكان في طوكيو، بينما تبلغ جرائم السرقة بالإكراه المسلح بين هذا العدد من سكان نيويورك مئتين وخمس وعشرين ضعف مثيلاتها في طوكيو، نستطيع أن نستوعب دلالة إقرار الولايات المتحدة بالفجوة الباسفيكية التي تفصل بين النظام التعليمي الأمريكي والنظام التعليمي الياباني، حيث أقرت المؤسسات الأمريكية المتخصصة بأن مستوى ٩٥٪ من الطلبة اليابانيين أعلى من المستوى العلمي لأفضل ٥٪ من الطلبة الجامعيين الأمريكيين..»[٣]. لعل من بين أهم الانطباعات السريعة عن السلوك الجمعي الياباني ملاحظة أن اليابانيين لا يشتتون اهتماماتهم، ولا يذهبون بعيداً في توهم قدرة على تغيير العالم، وإنما يركزون على ما هو مفيد لهم، ما يعنيهم مباشرة ويمس حياتهم ومستقبلهم، ما هم بحاجة إلى عمله وإنجازه مما يحقق لهم فائدة مؤكدة. التفت أوسع قطاعات المجتمع الياباني حالياً على الدعوة إلى التحرر من التأثيرات السلبية لستين سنة من التحكم الأمريكي، وبعث الاهتمام مجدداً بالقيم والفضائل التي كانت سائدة في اليابان قبل فترة الحرب العالمية الثانية، واسترجاع كل القيم التي تلاشت من السياسة التعليمية بعد تلك الحرب «على نحو ما نقل نوريمتسو أونيسي، مراسل نيويورك تايمز عن كينجي تامبا، الذي كان مديراً لشركة سوني ثم أصبح مدير مركز لتكوين المدرسين في اليابان، وهو يشرح فلسفته التعليمية التي محورها تجنيب الأجيال الجديدة السقوط في رذيلتي الغرور والأنانية، وتوطيد انتمائها الوطني

واعتزازها بالأخلاق اليابانية التقليدية التي تشدد على الفضيلة والانضباط والتماسك الأسري والمجتمعي وشجاعة التضحية بالنفس في سبيل الوطن والأمة[٣]. تتدارك هذه الفلسفة سلبيات السياسة التعليمية السابقة التي استبعدت التركيز الياباني التقليدي على الأخلاق والوطنية لصالح الفردية والإبداع، سبيلاً للنجاح وتنمية القدرة التنافسية، استنساخاً لجوهر القيم الأمريكية السائدة.

نستعرض -ونحن نعاني ثقل وطأة محنة الكتاب والكتابة والقارئ في عالمنا العربي- جانباً صغيراً من التجربة اليابانية لاستعادة جوهر الثقافة الوطنية اليابانية التي عمل الاحتلال الأمريكي وما أفرزه من نفوذ سياسي وثقافي على مسخه وتشويهه عبر أمركته. فمع دعوات العودة إلى التراث الوطني، جرت محاولات ناجحة لتعميم المطالعة بين شتى الفئات والأعمار دون المس بعادة يومية ترسخت في المجتمع الياباني، لا تسمح بإهدار الوقت، بل تصر على أقصى استثمار مجد وجاد له، وتوظف كل طاقة الإنسان للإنتاج. فالقراءة في القطارات ووسائل النقل العامة مشهد مألوف، وأسلوب الكتابة قد تطور ليلائم تحقيق المقاصد المرجوة بأقصر وقت وأقل جهد ممكن. هذا ما قد جعل لكتب ومجلات (المانجا) شعبية هائلة، حيث اشتد الإقبال عليها في السنوات العشرين الأخيرة، وتجاوزت نسبتها الأربعين في المئة من مجموع المطبوعات في اليابان. يعتمد أسلوب المانجا على رسوم الكاريكاتير وروح الفكاهة والرسائل المعلوماتية السريعة السلسة. وإذا كان المرء يتوهم للوهلة الأولى أن ما يكتب بهذا الأسلوب لا بد أن يتسم بالسطحية والخفة، الأمر الذي يبعده بالضرورة عن النتاج الفكري الجاد والعميق، فإن الحال مختلف عملياً في اليابان. ولئن كان الانطباع الأولي للمرء يذهب إلى اعتبار أن تلك الكتب والمجلات مخصصة للأطفال وصغار السن فقط، فهذا الانطباع خاطئ تماماً، حيث تقدم كل فئات المجتمع ومستويات المثقفين والمتعلمين فيه على مطالعة هذه الكتب والمجلات. تتعامل المطبوعات المكتوبة بأسلوب المانجا مع سائر المجالات والموضوعات الجادة والهامة، علمية وفكرية واقتصادية وسياسية وتقنية وثقافية واستراتيجية. لقد اشتد الإقبال على هذه المطبوعات من قبل المهنيين ورجال الأعمال والموظفين وسيدات المنازل، وشاع استعمالها في المدارس والجامعات والمعاهد المختلفة. توزع أوسع مجلات المانجا في اليابان انتشاراً، وهي مجلة «قفز الصبية» الأسبوعية، خمسة ملايين نسخة في كل أسبوع، أي خمسة أضعاف ما توزعه أوسع مجلات اليابان بالأسلوب التقليدي انتشاراً، وهي مجلة Weekly Post الأسبوعية التي توزع مليون

نسخة لكل مــن أعدادها. بالمقارنة مع أوسع مجلات العــالم انتشاراً علــى الإطلاق، مجلة Time الأمريكيــة، توزع مجلــة قفز الصبية في اليابان ما يعادل النسخ التي توزعها المجلة الأمريكية في العالم كله.

يشهــد الأدب اليابــاني بكافــة أجناسه وأشكالــه حاليــاً موجات مــن التجديد في المضمــون والشكل. لكــن التجديد هنا ليس ابتعــاداً عــن الماضــي وتراثه علــى نحو ما استشــرى في ظــل الاحتــلال الأمريكي منذ انتصــاف القرن العشرين، بــل على العكس، تغلــب علــى موجــات التجديد العــودة إلى جوهر التراث اليابــاني بأخلاقه وقيمه. لقد شكلت هذه العودة بعثاً ثقافياً لا يتصادم مع تيار التحديــث والعصرنة. ولئن امتاز الأدب الياباني في أصوله عموماً بسرديته وبقاعدته الراسخــة المستندة إلى التقاليــد والأعراف المتناقلــة شفاهة، فــإن التجديــد قد زاوج الأصــول الأدبية والفنيــة اليابانية مع بعض إفرازات وأشكال مدارس عالمية حديثة. كما أنَّ الترحيــب الشعبــي الواســع بمجموعات الكتــاب والأدبــاء والفنانين الشبــان الذين تمــردوا على الثقافة الهجينــة التي أفرزها ورعاها الاحتــلال الأمريكي قد شجع هؤلاء على التحرر المــزدوج: التحرر من شرنقة ما لم يعد يوائم العصــر والتحولات الاقتصادية والاجتماعيــة من قوالب وأشــكال وأساليب أدبية وفنية قديمة مــن ناحية، والتحرر من مفاهيم وقيم ومقاصد ونتائج وأمراض دخيلة فرضتهــا الأمركة عقوداً، مــن ناحية ثانية، بحيث يقتربون مــن أحاسيــس واحتياجات مجتمعهم[4]. قال الشاعر ماكوتو أوكا في هذا الشــأن: «إذا كان مجتمعنا الإلكتروني يشتمل تحت سقفه على كميات هائلة من المعلومات والمنهجيــة، فهو أيضاً مبني على آلات دقيقة لا يسر العــين تصويرها.. إن المجموعة التي تستوعب التركيب المعقد للآلات الدقيقة تضم نخبة متخصصة محدودة العدد، وغالبية من عمــال عاديــين يجهلون كل شــيء عنها ولا يعرفــون تشغيل سوى عدد قليل من ملحقات الآلات. ويمكــن للمــرء أن يتصــور الحياة اليوميــة لهذه المجموعة، وهــي حياة سعيدة إلى حد ما بفضل تلك الأشياء الصغيرة التي نحصل جميعاً عليهــا بشكل تدريجي مقابل التخلــي عن استقلالنــا وكبريائنا الشخصي لصالــح مجتمــع يقــوم علــى البيروقراطية والنمطيــة الموحــدة، ويخضــع أكــثر فأكثر لحكم الكمبيوتر.. نتيجــة لهذا التطور، فإن همومنــا الذاتية تزداد استعصــاء»[5]. يزيد الأمر تعقيداً تميز اليابانيين عموماً بغموض فطــري متــوارث يجســده نــزوع إلى عدم التصريح بالأشياء، وتمييع الحقائق، والتعمية على المشاعر بفيض من التهذيب وسلوك بالغ الأدب والرقة والاحترام يغطي الوقائع.

لقد باتت مفردات «المانجا» و«أنيمي» و«كايجو» و«أوتاكو» شائعة ومستخدمة يومياً من قبل معظم الأطفال والمراهقين الأمريكيين، تماماً مثلما عاد اليابانيون إلى تداول الهايكو والرينجا والتانكا وسواها من أشكال الشعر التقليدي الياباني. «أنيمي» هي أفلام الرسوم المتحركة اليابانية التي ابتدعها رائدها المخرج ميازاكي. تخصصت الكاتبة البريطانية هيلين ماكارثي بظاهرة «أنيمي» إلى حد كبير، فقد ألفت أربعة كتب عنها حتى عام ١٩٩٩. قالت ماكارثي أن أفلام «أنيمي» التي تعتمد أسلوب «مانجا»، أي القصص المصورة اليابانية قد طغت على البرامج التلفزيونية والعروض السينمائية في الولايات المتحدة، بحيث تراجعت منتجات ديزني لاند وميترو غولدن ماير وسواها من عمالقة صناعة الرسوم المتحركة بعدما هيمنت على السوق العالمية حيناً. وحددت أبرز الفروق بين الرسوم المتحركة اليابانية وتلك الأمريكية بكون الأولى لا تتقيد بمدرسة واحدة، ولا تتشرنق ضمن حدود تجربة ذاتية، فهي تتغير وترسم عوالم سحرية متعددة ومتجددة، ذات آفاق وأجواء فنية ونفسية مختلفة تتيح إبداعاً أكبر وأكثر غزارة مما في مثيلاتها الأمريكية والأوربية. احتل فيلم الأنيمي «الشبح في القوقعة» المرتبة الأولى في مبيعات أفلام الفيديو في الولايات المتحدة لفترة طويلة، وفقاً لقائمة (البيلبورد). كما تم عرض فيلم الأنيمي المعنون «الأزرق المثالي» مثلاً في ثلاثين دار سينما أمريكية في آن واحد. وإزاء هذا الاجتياح الياباني الجارف وقعت استوديوهات ديزني الأمريكية عقداً مع مخرج أفلام «أنيمي» الياباني البارز (ميازاكي)، وهو مالك أستوديوهات (جيبلي)، بحيث توزع ديزني تسعة من أفلام هذا المخرج، مثل «جاري توتورو» و«خدمات توصيل كيكي» و«مونونوكي» وسواها، التي شدت عشرات ملايين المشاهدين الأمريكيين، أطفالاً ومراهقين وراشدين[6].

عندما لفت نظري مدى الإقبال الياباني على مطالعة مطبوعات المانجا قبل نحو عشرين سنة، وجدت أن مجموعة مبيعات كتب المانجا السنوية في اليابان آنذاك يتجاوز ألفاً وسبعمئة مليون كتاباً! ولن أقارن هذا العدد السنوي لكتب المانجا فقط المباعة باليابان بعدد الكتب العربية المباعة على امتداد قرون، فالمقارنة ليست لصالحنا. تغطي كتب المانجا اليابانية مجالات شتى كما ذكرنا، فمن نصوص كتاب رأس المال لكارل ماركس، إلى كتب عن حياة بوذا، وأخرى عن رحلات في بلدان شتى، وغيرها عن تاريخ الصين، أو عن الجيولوجيا أو الاقتصاد أو الفيزياء أو الطب.. الخ. بل إن وزارة الخارجية اليابانية قد لجأت إلى إصدار كتاب بأسلوب المانجا آنذاك للدفاع

عن برنامج المساعدات الخارجية اليابانية الذي تعرض لهجوم شديد وانتقادات حادة من عدة أحزاب سياسية ومنظمات المجتمع المدني. كما أصدرت نقابة المحامين اليابانية مجلتها الرسمية (زابنجوشي) -أي المحامي باليابانية- كمجلة فكاهية تعتمد الرسوم الكاريكاتورية لضمان الإقبال على قراءتها، بعدما تراجع عدد المحامين الذين يقرؤون مجلتهم عندما كان تحريرها يعتمد أسلوب الكتابة التقليدي؟ ولا يرى المثقفون والمتعلمون اليابانيون أي حرج أو مشكلة في قراءة قضايا جادة وهامة، بل ومسائل خطيرة ومعقدة، تم تحريرها بأسلوب المانجا. كتبت مرغريت شابيرو عن هذه الظاهرة الثقافية اليابانية بالتفصيل في نيسان ١٩٩٠ في صحيفة واشنطن بوست الأمريكية. وقد نقلت عن المفكر والمحلل الياباني بوشيهيرو يونيزاوا قوله أنّ اليابانيين قد ألفوا من نظام الكتابة الذي يميز لغتهم -والذي تطور أصلاً من الصور المرسومة- تعلم الأشياء وتحليلها نظرياً بالرؤية. أما الناشر الياباني نوبورو ناكانو فقد فسر ظاهرة الانتشار الواسع المتزايد لمطبوعات المانجا بسهولة قراءتها، سواء كانت كتباً أو مطبوعات دورية. قال ناكانو: «ما دامت الصور والرسوم وكلمات قليلة تستطيع أن تعبر عن نفس الفكرة والموضوع بيسر وسهولة، فماذا يمنع من الاستغناء عن قراءة صفحات عديدة وجمل معقدة وكلمات منمقة وتعابير مسبوقة؟ هل الشكل هو الأساس أم المضمون والغاية؟

وقد أدركت عدة سفارات أجنبية في اليابان أن تواصلها مع المجتمع الياباني يستدعي تطوير أسلوب التخاطب ووسيلته، وهكذا اعتمدت بدورها أسلوب المانجا، وكانت السفارة الأسترالية في طوكيو من أول السفارات الأجنبية التي لجأت إلى هذا الأسلوب، حيث أصدرت به كتباً سياحية للتعريف بأستراليا، منسجمة مع ما بات مرغوباً من اليابانيين وأكثر تأثيراً بهم[٧]. نترك للنقاش في الساحة الثقافية العربية أن يتوصل إلى توافق حول مدى صلاحية أسلوب مماثل لأسلوب المانجا الياباني لكي يشكل مدماكا يتكامل مع ما هو أكثر تعمقاً وتخصصاً، إسهاماً في بناء ثقافي عربي تجديدي شامل يعالج أزمة الكتاب والقارئ والثقافة عموماً. لكننا نشدد في كل الأحوال على أن في التجربة اليابانية المعاصرة، وكذلك في التجربتين الماليزية والصينية الراهنتين بشكل خاص، الكثير مما يمكن الاستفادة منه وتمثله والتفاعل معه.

يستحق (كنـز أبورو أوي) مثـلاً أن نرد له التحية، وهو الروائي الياباني الذي حاز جائزة نوبل في العام ١٩٩٤، وصاحب كتاب «لعبة القرن» الذي يعتز بوصف البعض إياه

بأنه «مهووس بهيروشيما» وأسير «طقوس الخراب» فيها، إذ خاطب أهلها بين خرائبها قائلاً: «إنني أضع موتي تحت تصرفكم، لكنني أعدكم بأنني سأثأر من الشيطان»[٨]. يفخر الرجل بأنه عاشق لإدوارد سعيد، ويشدد على تماثل مواجهة التدمير الهائل في الحالتين اليابانية والفلسطينية، بعدما فشل الدمار في إلحاق الهزيمة بالنفس والإرادة فيهما، فراحت المدن المدمرة هنا وهناك تقاوم اليأس بأسنانه الغليظة التي تحاول أن تطبق على أحاسيسنا، مشكلة احتلالاً هائلاً من نوع آخر. لقد كرر (كنز أبورو أوي) تأكيد أن تأثره الأكبر قد كان بإدوارد سعيد الذي وصفه بمعماري الأمل، وشدد على أنه تأثر أساساً وتحديداً بكتاب إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية»، الذي «جعلني أكتشف أنه لا حدود للمدى الداخلي، وأنه لا شيء على الإطلاق يمكن أن يرغمنا على عقد قراننا على العدم... في كل الظروف لا يمكن أن يبقى قلبك بعيداً. إنك صاحب قضية. كنت أخشى دوماً من تلك الكتابة التي تحض على أن نخفي وجه القمر بالحجارة. كلنا بحاجة إلى ذلك النوع من الفلسفة. أن نجثو أمام آبائنا ونقول لهم أننا نتغير من أجلهم...». لقد تعلم أن يظل طفلاً وهو في السبعين، وأن لا يخجل من الهذيان علاجاً لآلام جروحه إن كان لهذا الهذيان شكل وحيد وأخير هو الأمل. مضى (كنز أبورو أوي) قائلاً: «إنني ألهث وراء أي انفجار يحدث في الذاكرة. هذا ما أفعله عادة: أزرع قنبلة داخل الذاكرة. إنها مجرد قنبلة صوتية لإيقاظ الذاكرة، لا للتدمير، فلا أحتمل مزيداً من الدمار.. يكفي الدمار الذي حدث في أرجاء النفس... كلما كان الإنسان موجوداً لا يمكنه إلا أن يكون في حالة التصدي... هل تعلمون لماذا أنا عاشق لإدوارد سعيد؟ هذا رجل يمكن أن نطلق عليه بامتياز لقب معماري الأمل. لم يترك قلبه يتحطم، ولا ترك روحه تتحطم. كانت لديه مشكلة الأرض، التي تعود لبني قومه، الأرض التي لم تطأها طفولته، إن قدميه ضائعتان بطبيعة الحال، لكن المهم أن قلبه بقي في مكانه، روحه بقيت في مكانها، وكانت تقاوم. بمعنى آخر إن إدوارد سعيد اكتشف ذلك العلاج السحري ضد منطق الحطام الذي يضغط علينا أكثر فأكثر: الأمل..» لقد تحدث الرجل عن لقاء حميم له مع إدوارد سعيد، فقال: «تناقشنا في أزمة المعرفة وأزمة الرؤية. قبل هنتنغتون كان إدوارد سعيد يحذر من الذهاب بعيداً في ليل الحضارات. تحدث لي عن مأساته كفلسطيني. عرف كيف يبني مكاناً داخل أحاسيسه. لم يكن يرغب أبداً في أن يتحطم. قاوم الرضا، تماماً مثلما كان يقاوم الغباء، وكما كان يقاوم القمع الداخلي. لكنه شرقي، وهنالك شيء يخضع لمكانيكية

القمح، مع ذلك حدثني عن شعراء يصنعون من العصا وردة».

مرة أخرى، تجربة نهوض اليابان غنية جداً، ومثلما تجربة الصين الراهنة، ولعل تجربة ماليزية أكثر إثارة لنا وقرباً منا. المسألة هي: هل من راغب في الاستفادة من تلك التجارب؟ والأهم من هذا: هل من إرادة تغيير جادة يستنهضها نجاح تلك التجارب المبهرة التي كان للنهوض الثقافي فيها دور ريادي؟.

الهوامش

(١) محمد جابر الأنصاري، الخندق الأخير معركة الثقافة، الخليج، الحياة وصحف أخرى يوم ٢٠٠٦/٤/١١، وما بعده، إضافة إلى فصلة شؤون عربية، القاهرة.

(٢) د. خير الدين عبد الرحمن، القوى الفاعلة في القرن الحادي والعشرين، دار الجليل -دمشق ودار إشراق- عمان،١٩٩٦.

(3) New York Times. 122006-6-.

(٤) ارجع إلى ملف «ملامح من الأدب الياباني» الرافد، الشارقة، العدد ٧٢، آب ٢٠٠٣.

(٥) المصدر السابق، ص٦٦.

(٦) الغزو الياباني للثقافة الأمريكية... قادم، الاتحاد، أبو ظبي، ٢٠٠٠/١/١، ص١٥.

(٧) د. خير الدين عبد الرحمن، تعامل اليابان مع الصراع العربي- الإسرائيلي، شؤون فلسطينية، مركز الأبحاث الفلسطيني، نيقوسيا، نيسان/ أيار ١٩٩١، العددان ٢١٧و ٢١٨.

(٨) الاستشهاد وما يليه في: كينز أبورو أوي: عاهدت هيروشيما أن أثأر لها، (مقابلة) الاتحاد، أبو ظبي.

(9) Barry Buzan. Japan's Futurs; Old History versus New Roles. International Affairs. Vol.64.No.4.

* * *

جماليات الكتابة عن الحب

عبد الباقي يوسف *

استهلال

ها هي الحياة تشرق مرة أخرى وتثبت أنها وليدة للتو، وها نحن نفتح عيوننا لأول مرة على شيء جديد لم نألفه من قبل، إننا نعيش كل ذرات هذا العالم الجديد ونستمتع حتى بآلامه، وقد تعلقنا بذرات المكان، نستمتع بسماع الموسيقا التي ترفعنا إلى السماء، ونتعلق حتى بلحظات الألم ما دامت تنبض بالحياة، أجل فإن الحياة هي أكثر من مدهشة ونحن نستعد للمواجهة ما دامت الحياة تنبض فينا، من يحب كائناً سحرياً يمكن له أن يضحي ويحتمل كل شيء في سبيل أن يلتقيه كل صباح ولو للحظة واحدة حتى لو كانت حلماً.

* كاتب سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

إن مجرد الانتظار لصباح جديد يحمل وجه من نحب يمد بطاقة عجيبة بالمواجهة، يمد بالتحدي في سبيل أن نعيش من أجل من نحب، علينا أن نرفع رايات الحب قبل كل الرايات لأن رايات الحب هي التي سوف تجعلنا نلتقي رغم كل المسافات والحواجز، رايات الحب تحمل إلينا لغة الموسيقا والمطر والشمس. ليس من سبيل آخر غير الحب الذي ينبثق من جمال، سوف تبقى الحياة مشرقة تقدم الكائنات الجميلة التي تكتشف جماليتها وتعيش تلك الجمالية بكل تفاصيلها، تبقى عظمة الحياة في مدى قدرتها على خلق كائنات جميلة يمكن لها أن تكتشف المزيد من الحب.

مَن تحب.. هو أنت الآخر

عندما يحب أي رجل أي امرأة في العالم فإنه لا يجد حرجاً من تقديمها لأهله أو لأصدقائه، لأنه عند ذاك يشعر بأنه يقدم نفسه، وعندما يحب الكاتب امرأة فإنه يرغب في أن يقدمها للعالم برمته لأنه كذلك يشعر بأنه يقدم نفسه.

فكثيراً ما نتعرف على آراغون من خلال تقديمه لإلزا، ونتعرف على سارتر من خلال تقديمه لسيمون دي بوفوار، وعلى كثير وهو يقدم عزة. وهنا تكون متعة القراءة، لأنها تقترن بمتعة الاكتشاف بالنسبة للمتلقي.

يأتي الحب كموسيقى الحلم من مكان مجهول توقظ الحواس وتملأها بالحمض والسكر والملح وهي مواد تحيي حواسّ كانت ميتة وتوقظ خلايا وجملا عصبية كانت نائمة، وها هنا لا يقترن حضور الحب بحضور المرأة دائماً، أعني الحضور الفيزيائي، بل قد يقترن بغيابها أيضاً الغياب الفيزيائي.

ثمة امرأة تعيش مع الرجل ويكون خالياً من المرأة أكثر من /غوغول/ نفسه، ثمة من يظفر بامرأة في قاعه إلى الأبد، وثمة مَن يفتقد امرأة وتلبث في ضمير وتملأ كرياته برائحتها الزكية رائحة الغياب المدهشة. لقد استطاع عمر بن أبي ربيعة أن يلاحق /هنداً/ وهي تتهرب منه وتصر على ابتعاد الجسد واقتراب الروح:

كلما قلت متى ميعادنا
ضحكت هند وقالت بعد غد

قلت من أنت فقالت أنا من
شفه الوجد وأضناه الكمد

وتصده هاربة إلى خيمتها وهو يلاحقها:

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

والاسم الأشهر في تاريخ الغزل العربي /جميل بثينة/ يبقى يلاحق بثينة وتبقى تتهرب منه ومعظم قصائد هذا الرجل كتبها في غياب هذه المرأة التي تصر على غيابها:

إذا خدرت رجلي وقيل شفاؤها
دعاء حبيب كنت أنت دعائيا



وما زادني الواشون إلا صبابة

ولا كثرة الناهين إلا تماديا

ألم تعلمي يا عذبة الريق أنني

أظل إذا لم ألق وجهك صاديا

لقد خفت أن ألقى المنية بغتة

وفي النفس حاجات إليك كما هيا

إنه الحب الذي يهزه الغياب، الذي يتحول إلى حضور أكثر اشتعالاً من الحضور الجسدي وهذا الغياب السحري هو ذاته الذي يدفعه لأن يصورها بقوله وتصويره:

هي البدر حسناً والنساء كواكب

وشتان ما بين الكواكب والبدر

لقد فضلت حسناً على الناس مثلما

على ألف شهر فضلت ليلة القدر

وفي هذا يحضر /كثيّر/ ليكتب عن الحب بقوة بعد أن ذاقه:

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا

ولا موجعات القلب حتى تولت

وما يزيد الأمر دهشة أن زوج عزة يقسم عليها أن تذهب إليه وتشتمه وتوبخه، فتضطر مرغمة إلى ذلك، ولكن الحب لا يتحول إلى كراهية فيجيبها:

فقلت لها يا عز كل مصيبة

إذا وطنت يوما لها النفس ذلت

أسيئي بنا أو احسني لا ملومة
لـديـنـا ولا مقلـيـة إن تقلت
هنيئاً مريئاً غير داء مخامر
لعزة من أعراضنا ما استحلت

الكتابة عن الحب تقترن بالصدق والعفوية وتحمل خصوصية أكثر من الكتابة عن غيره، وبقوة الصدق والعفوية تنفجر طاقة الكتابة.

يكتب رامبو عن قوة الحـب التي تسكنه وتلهـب حواسه فيصور مشاعره قائلاً للمرأة التي يحبها:

/في الشتـاء سنمضي بعربـة وردية ذات وسائـد زرقاء، بالسعادتنـا.. سنخبئ في كل زاويـة صغيرة عشـا من القبـل المجنونة.. ستغمضين عينيك فلا ترين أي شيء.. وعبر الزجـاج تتراقص ظلال المسـاء القاتمة تلك المسوخ الشكسة الدهماء من الشياطين السود والذئاب السـود، ثم تشعريـن شيئاً يدغدغ خدك.. قبلة صغيرة مثل عش عنكبوت طائش يجري على عنقك..

فتحنين رأسك وتقولين: أبحث عنه/.

وتحـول حب أراغـون لإلـزا إلى أنشودة ترددها القارة الأوربية ويغنيها كبار المطربين والحقيقة فإن أراغون عندما قرأ قيس وليلى، لم يملـك إلا أن يتأثر بـروح العلاقة بينهما، أعنـي سحرية عذوبة الحـب الشرقي وقوة النقـاء التي يتمتع بها هذا الحب، ولعله أراد أن يعيشـ هذه التجربة، يعيشها بكل ما فيها مـن تلقائية وعطاء بلا حدود، وهنا يخاطب أراغون قيساً:

«غن يا قيس...
غن ليلاك
غن يا مجنون
تلك التي لن تقول عنها أحداً
غن
ما لم تغنه الآن
لن تغنيه أبداً»

كان أراغون وهو يكتـب قصائده العذبة لإلزا يقول لها:

«المـرأة هـي مستقبـل العـالم.. وأنـت مستقبلي..»

ويقـول: «إلـزا التـي شاركتنـي الحياة والمستقبل شاركتني الآلام والعذاب.. إلزا التي شاركتني كل ما في الحياة من نبضات.. كانت هي مستقبلي.. وكانت هـي شعري.. وكانت هي حروف المعرفة والمستقبل في حياتي.

ثم يقول:

«ما من حب سعيد
سواء كان حبك أو حب الوطن».

ويأتـي بول إيلوار ليكتب قصائد غاية في العذوبة

إن أشعاره تشبـه تلك السيمفونيات التي خلدت في الذاكـرة، والتي يعـود إليها المرء بين حـين وحين ليستمع إليها مجـدداً وكأنه يستمع إليها لأول مـرة رغم أنها المرة الألف.

ومما لا شـك فيه أن /غالا/ كانت خلف الكثير من قصائد الحـب العذبة التي كتبها بول إيلوار.

يقول واصفاً حبه العميق لـ غالا:

كل ما قلت يا غالا.. كان لتسمعيه ثغري لم يستطع قط فراقك.

وكان دوماً يردد بألم:

لا يوجد سوى إنسان واحد، غالا النسخة رقم... مطبوعة خصيصاً للتي أحب

غالا التي تخفي عني حياتي وتريني كل الحب.

ولكـن ما يهمنا ومـا بقي من ذاك الحب الكبير هو تلك القصائد الخالدة التي تحولت في غالبيتهـا إلى أعـذب الأغنيات يشدو بها كبار المطربين والمطربات في العالم.

في عام١٩٢٣ يكتب إيلـوار في /عاصمة الألم/:

إنها منتصبــة في أجفــاني، وشعرها في شعري

لها شـكل يدي، لها لون عيني، إنها تغرق في ظلي كحجر من السماء

إنها دومـاً مفتوحة العينـين ولا تدعني أنام

أحلامها في سطع النهار، تجعل الشموس تتبخر

تجعلني أضحك، أبكـي وأضحك، أتكلم وما عندي ما أقول.

ويبدو أن غالا كانـت كثيرة الفراق فكان يعتمـد في أوقات غيابها على تصوير حالات الشوق ويجـري معها حوارات فيأتي صديقه بيكاسـو ليرسم صورته كما هي ويكتب إيلوار تحتها جملـة: إلى غـالا.. ساعـات الفراغ الرهيبة التي يخلفها لي حبك.

ثم يحادث طيفها/:

إذاً أرهقهـا سـؤالي بالحقيقة، الحقيقة التي كنت أعلمها إياها

الحقيقـة المحزنة الحلوة، إن الحب يشبه الجوع والظمأ

لكنه لا يعرف الشبع أبداً.

وقد استطاع ألبير كامو أن يقدم نظرة عن الحـب وفقدان الحـب في مسرحيته /صلاة على بتول/:

بيجـو: لا أريـد أن أمـوت وأغلى شيء عندي في العالم يشيح بوجهه عني ويرفض أن يتبعني.. إنني أكـره جمالك لأنه سوف يحيا بعد موتي.. ملعون هو لأن غيري سيتمتع به، ماذا يهمني حبك إن لم يتعفن معي.

فكتوريـا: إذا كان يجـب أن تموت فإنني أحسـد حتـى الأرض التي سـوف تقترن بجسمـك. والحب يضفـي سحرية حتى إلى المكان الذي يسكنه من تحب ويضفي سحرية على كل ما يفعل، ففي رواية مرتفعات وذرنغ تصـف كاترين هذا الحـب في أكثر المقاطع اشتعالاً:

/أحب الأرض تحت قدميه، والهواء فوق رأسه، وكل شيء يلمسه، وكل كلمة يقولها.. أحب كل نظراته وكل أفعاله، أحبه بكل ما فيه، أحبه بمجمله/.

وهو شكل من أشكال الحب يذكرنا ببيت لعنترة وهو في ساحة القتال عندما يتذكر عبلاه:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

كما أننا نجد شكلاً جديداً من روح العلاقة التي تربط بين شخصين في رواية /نادجا/(1).

فتارة ترى «نادجا» امرأة أسطورية، وتارة تراها امرأة غارقة في عمق الواقعية، يقول: «بكل تفصيل أفظع وقائع حياتها، وأن تقوم أحياناً بغنجات مستهجنة، وأن تقسرني وأنا في أشد تقطيب، على انتظار تحولها إلى تصرفات أخرى كان محالاً أن تصبح طبيعية. كم من مرة وقد أبرمني حالها قنطت من إعادتها إلى إدراك سليم لقيمتها، فغادرتها شبه هارب». إنه يشعر بحب هائل نحو هذه المرأة التي هي العالم الذي يناشده بريتون ويناشده مؤسسو الحركة السوريالية معه «الحب الساحر الساجر الفريد الأكيد، الحب الصامد لكل طارئ أخيراً، هو الذي كان يسعه تحقيق المعجزة» لكن من الطرف الآخر فإن «نادجا» تحترق وتعاني وهي غير قادرة أن تكون في الصورة التي يريد الحبيب أن يضعها فيها، فتشعر باضطراب يقول الحبيب: «قبل شهور جاء من أخبرني بأن نادجا جنت. فإثر تصرفات شاذة ارتكبتها على ما يظهر في أبهاء فندقها وجب حبسها في مصحة فوكلوز»ويعلق بريتون على هذه الحادثة: «سوف يسهب غيري وإن عبثاً، في التعقيب على هذا الأمر الذي سيرون فيه دون ريب الخاتمة الحتمية لما بينت قبلاً، وسيبادر الأدرى إلى تقدير ما ينبغي أن ينسب في هذه النتيجة إلى ما أوضحت سابقاً من أفكار نادجا الأولى».

ثم ينتهي بريتون إلى أن يرى: «أن الازدراء الذي أكنه عموماً للطب النفساني ولمخففاته ولمحصلاته عظيم حيث لم أجرؤ إلى الآن على استعلام ما جرى لنادجا، لقد بينت لماذا كنت متشائماً حول مصيرها كما حول مصير كثيرين مثلها.

نظرة الحب الأولى

أقدم هنا مقطعاً يصور حالة الحب المباغتة التي تداهم الإنسان منذ النظرة الأولى وكالصواعق التي تقع فجأة وقعت نظراتي على وجه امرأة واستيقظت كل حواسي. نظرت فيها وكأنني أعرفها أو التقيتها وكلمتها ولكن لا أعرف كيف هي

الأخرى بادلتني النظرات المدهشة ذاتها وكانت في الغرفة ثلاث نساء أخريات. جلستُ على كرسي ونسيتُ سني نسيت بأنني أنتظر دخولي لغرفة العلاج لقد أحدثت زلزالاً في داخلي استولت على كل تفكيري، إنني مرتبك من أثر صدمة النظرة الفجائية الأولى لم يعد يعنيني أين التقيتها.. وكيف.. وفي لحظة راودني إحساس بأنها ليست امرأة حقيقية ولا وجود لها وأنا الوحيد الذي أراها.. نسيت كل حياتي.. استيقظت مشاعر غريبة فيَّ.. ولدتْ حواس جديدة.. لم تكن امرأة جميلة، كانت أكثر من جميلة.. لم تكن امرأة جليلة، كانت أكثر من جليلة. ويا لهذا الخجل الفظيع الذي يستولي علي عندما أرفع نظراتي بين لحظات وأخرى فتقع على ذاك الوجه المبارك. لا أعرف ما فعلته بي هذه المرأة أعرف بأنها امرأة غير عادية.. امرأة ليست كالنساء، ولم يسبق أن فعلتْ بي ما فعلته هذه المرأة. لم تنبس ببنت شفة.. ولم تلتفت وواضح أنها بمفردها ولا أحد يصطحبها إن لم تكن تنتظر خروج من معها من غرفة العلاج. وجهها مشرق ككتلة نور.. يفيض النور في عينيها.. وهي بكل تأكيد تضيء الغرفة.. وتجعل الانتظار مريحاً.. ترتدي ثياباً أنيقة باهظة الثمن.. توضح بأنها مرفهة.. وخمنت بأنها في سن الثلاثين لأن الرفاهية تُظهر الشخص أصغر من عمره الحقيقي، على الأغلب.

وبعكس ما توقعتُ، فقد خرج رجل من غرفة الطبيب ولم يحدث أحداً.. فعرفت بأنه ليس معها وهذا ما كان يهمني ولكن في ذات لحظة خروجه هبط قلبي خوفاً من أن الدور سيكون لها.. ولكن الممرضة أشارت لواحدة من النساء الثلاث الجالسات بالدخول. واستولت عليّ مشاعر الارتياح مرة أخرى. وعندما رفعتُ نظراتي إليها، صدف أن وجهت هي الأخرى نظراتها إلي في ذات الثانية فالتفت نظراتنا.. عندئذ ارتعشت يدي.. وبدا قلبي يخفق بسرعة عجيبة.. وكأنني جريت ألف خطوة في لحظات.. ولمحتُ بأنها ارتبكت وأظهرتْ هذا الارتباك عندما سعلتْ.. وأخرجت منديلاً من حقيبتها لتخفي علائم الارتباك.. وبعد لحظات أخرى نهضتْ من الكرسي نصف نهضة وأعدلتْ في جلستها، هذا ما فعله بها وبي التقاء نظراتنا في ثانية خاطفة.. مددتُ يدي إلى مجلة قديمة.. ولم أستطع التركيز.. فأعدتها إلى مكانها.. وبعد قليل رأيتها تقوم بما قمت به. ومرة أخرى علاني ارتباك. لا أستطيع أن أخفي مشاعري التي تبدو على سحنتي.. كمن عثر على شيء ثمين في غير المكان الذي يبحث عنه ولا يعرف إن كان سيستطيع أن يمدّ يده إليه أم لن تسنح له الفرصة.. الإنسان العظيم هو الكنز، لأن ما يستطيع أن يقدّمه هذا الإنسان يعجز عنه أعظم كنز، و المرأة الحقيقية هي

كنز الرجل، وأنا ما بي. لماذا تخطر لي هذه الأفكار.. تلك المرأة القابعة بجواري.. هي امرأة لغيري.. ولا يمكن أن تكون لي.. ولكنها رغبة لاكتشاف مجهول، أفهم بأنني سأكون سعيداً عندما أكون بجوار هذه المرأة.. أفهم بأنني سأكون تعيساً.. أفهم بأنني سأكون مراهقاً.. وأفهم بأنني لا أفهم أشياء أخرى أكثر جدية وأكثر جنوناً..

-ادخلي سيدة كلوديا

وقعت هذه العبارة الخالدة في الذاكرة كقطعة ثلج على عضلة قلبي.. فقامت الملكة «كلوديا» من مجلسها.. وانتفضت المدينة كلها.. لم أعد قادراً على التحمل.. على أن أكون جالساً وهي واقفة.. وأي كبرياء في عدم احترام امرأة مذهلة كهذه، عند ذلك أحسست بأنني نهضتُ فقط احتراماً لنهوضها، وتركتْ في مشاعري نظرة لن أحظى بمثلها حتى لو عشت مليون سنة.. نظرة اعترف بأن أي عبارة ستكون ناقصة إذا ما حاولتُ شرحها.. ودخلتْ بخطواتها العظيمة إلى الداخل.. أخذت كل حواسي معها.. تخيلتُ الطبيب يمد يده إلى فمها.. وأي رجل محظوظ هذا ليحظى بلمس هذه الكتلة المباركة..

بعد لحظات مدت الممرضة رأسها من غرفة العلاج وأشارت لي بالدخول، نظرتُ إلى المرأة التي من المفترض أن يكون الدور لها.. فهي الوحيدة التي بقيت بعد أن تبيّن بأن المرأة الأخرى لم تكن مريضة، عندما خرجت مع المرأة التي دخلت قبل «كلوديا»، وهي أيضاً أمام نداء الممرضة أظهرت بحركة من يدها بأن الدور لها. فقالت الممرضة بأن الطبيب هو الذي يطلبني فنهضتُ، كانت كلوديا مسترخية على كرسي العلاج تحت شعاع قوي موجه إلى فمها. قال الطبيب: نعم أستاذ؟ وقبل أن أجيب وقد رفعت يدي إلى فمي حتى لا ترى كلوديا -التي تنظر إلي- منظر السن المخلوع قال: تذكرت.. سأركب لك جسراً.. ثم نظر إلى كلوديا وقال عبارة لم أفهمها، لكنني عرفت بأنها عنتني.. بيد أنني منهمك في هذه الوضعية الساحرة.. منهمك في هذا العالم الكامل الذي يستلقي على الكرسي الطويل الذي يشبه السرير الصغير.. لقد أضفت عليه جمالاً غريباً.. حتى الطبيب بدا جميلاً وساحراً وهو يقف بجانبها.. كل شيء يبدو جديداً ومدهشاً كأشجار الورود المورقة في بداية الربيع.

ونزلتْ بشموخ.. أشار الطبيب أن أجلس مكانها.. وعندما نهضتُ جلست هي مكاني.. واسترخيت على الكرسي.. كان أعظم وأنبل كرسي ارتحت فيه.. وكان كل خوفي وقلقي هو على تركي لهذا الكرسي.. هل لي أن أتخيل إلى أي مدى أنا محظوظ في هذا العالم.. وإلى أي مدى ارتفعت درجة حرارتي.. وإلى أين ستأخذني هذه الخفقات التي تهزني، ولا

أعرف ما فعلــه الطبيب ولكني سمعته يقول العبارة التي تأخذني من مملكتي: أخذنا المقاس أستاذ.. بعد ثلاثة أيام تعال لنركّب الجسر.

لأول مــرة شعرت بأنني في مكان آمن.. ولن أعــثر على مكان أفضــل حتى لو جبت العالم كلــه.. ولم أنهض، كرر الطبيب الجملة: بعد ثلاثة أيام في الدوام الصباحي.

ونهضتُ وأنــا أشعر بأنه مارس إرهاباً بحقي.. مع نهوضي نهضــت كلوديا المباركة وعادت تجلس على الكرسي ومع هذه العملية فتحتْ حقيبتها وأخرجت قطعتي سكر.. ناولت واحدة للطبيب وناولتني الأخرى.. فتناولتها وأنــا أحدّق في عينيها الزرقاوين بحسرة وألم، وخرجتُ من العيادة بإحساس مطرود.. بقيتْ قطعة السكر المغلقة في ذات الكف حتى دخلت البيت وأخفيتها بــين حاجاتي الخاصة، وفي البيت كتبت اسم «كلوديا» بحروف كبيرة على أوراق مقويــة وألصقتها علــى ثلاثة جدران في غرفة جلوسي: كلوديــا القدّيسة.. كلوديا الساحرة.. كلوديا الجميلة[٣].

عندما تكتب المرأة للرجل

وفي شعر موجه من المرأة إلى الرجل تقول الشاعرة الرومانية كارولينا إيليكا[٤]:

يحمــل الرمل الحامي، كنــوم النساء أثر كعبك
على مقربة من البحر البنفسجي
على مقربة من السماء البنفسجية، حيث روحي تستحم كثيرا
مالذي يكشفه لي ما بعد الظهر هذا
إنــك أنــت العريــس النائــم في فراشي العذري
الذي هربتُ منه.

وتقول:

كيف أترك نفسي على يديك.. أنت الأكثر أنوثة مني تعد بالكثير، ولا تعطي شيئاً.. تهزني في المنــام.. تقبلني على كل بقعة من جسمي، وتجعلنــي أحلم عندما تقولُ لي مندهشة: كم يتناسق جسمك الأبيض على شعرك الأصفر بين ذراعي الأشد سواداً من السواد.

ولننظــر هنا إلى تفاصيــل رسالة تكتبها المرأة عاشقــة إلى الرجل الذي يأباها ياإلهي حتــى الهــواء يخنقني، كم يبــدو ثقيلاً على نفسي، إنهــا المرة السابعــة ولا جدوى حتى القلم يأبى أن يســير هادئاً. أصبحت الكتابة إليكَ تخيفني كثيراً.. ياه «إليكَ». منذ سنتين ونحــن نتراسل، غرســتَ في رأسي أفكاراً لن تمحى رغم إصرارك القاتل على عدم اللقاء، إلى أي درجــة قد نسيتُ نفسي، إلى أي درجة تخليتُ عنــي، لم يعد هناك ما يشجعني حتى لحمــل القلــم. الآن أدرك ذاك الســر الذي يسعى إليه الآخــرون، كم كنتُ مغفلة، نسيتُ أن دمــاء الميت المتجمــدة في عروقه لا تعود فتسري فيها الحياة بعد موت مؤلم. أفكر الآن كم سأعيشــ، مرحلة زمنية واحدة لا غيرها، ها أنذا في العشرين وتغدو الوردة أكثر ذبولاً،

والفتوة اكثر وهنا، والشموع في ريعانها تنطفئ قبل اشتعالها بالوهــج. عشرون عاماً سيغدو عمــري، أسقطتُ الزمــن الفائت لأني هكذا وبلا مسوغات لم أعشه، ألا يحق لنا أن نرفض زمناً لم نعشه، ما الذي يجبرنا على الاعتراف بسنوات كل ما فيها محل وجفاء.

تخاصمني أنت الآن كالزمن، وقد حلفتَ بعمــري ذات مساء ألا نفــترق.. لماذا.. لستُ أدري.. كانــت سنوات ســوداء لم نر فيها غير الرماد والفجيعة وصرخات الألم والشوق رغم سعــة معانيها التي نفتقدها اليوم، كنتُ أقول دوماً: لحظة واحدة إن ضاعتْ من عمر أحدنا فكنوز العالم وسنوات الدهر لا تعوضها، فكيف إذا أرجع سنوات إلى الأمام، مَنْ أعطى الزمن هذا الحق في اصطياد الحياة، أتذكر في تلك الرسائل المنسية ما كتبنــاه وما استمعنا إليه في موسيقــى وما تبادلنا من هدايا وبطاقات وصــور، أتذكر حتى الثيــاب كنتَ تضعها في صنــدوق بريدي رغم حجمهــا اللا معقول، كنا نخاف أن تضيع منا دون أن نقرأ رسائلنا وكنا ندرك أنها كالتراب في فراغات الأصابع لا يبقى إلا للمحة بصــر ويتلاشى مع نسمة صغــيرة ورغم هذا كان الأمــل عالماً بكامله. جيــلاً. أين هــي تلك اللحظــات المشرقة... ضاعت، ماتت، هل أنــا أفكر بها الآن، أؤكد لــك أنني لم أعد أفكــر، لم أعد أقرأ رسائلك، هل ثمة سعــة لأن أحب، أحب مَنْ؟! كثيرون في الشــارع، في الحي، خلــف زجاج سيارات يمدّون أعناقهم، يتغــدون بوجه بريء لم يمر الصبــاح ببكارته عليه فيغتســل عنه طفولة محببة، هؤلاء يسرقون البكارة مثلما يشبطون الخبــز والنبيــذ والأساور. بــدأتُ لا أكترث لشــيء، انكسار هائــل في روحي لا يرحمني طوال الليــل، يجلب لي أوجاعاً. لا أقدر على النــوم، إنني أعيش مرحلــة انكسارات، كل شيء ينكسر حتى الرأســ والقلب والأحلام. هل كنــتُ في حلم.. لا أصــدق أن وسادة ما تحتوي على دفء حلم واحد يخصني في هذا البيت، أذكر أن نشــوة خاصة كانت توقظني ما بــين أسبوع وآخر. المهــم كان هناك شيء جميل حتــى رسالــة توبخني بهــا كعادتك، مــا أزال أشعــر باللذة المباغتــة حين أتوهم انتظارها. أذكر حين تملأ حياتي تسحقني في جذوري واستوليتَ على كل لحظة من تاريخي ومستقبلــي، أنا لا أستطيع أن أنساك للحظة واحــدة وكم حاولتُ أن أنظــر إلى رجال، أن أجد البديل، لكنني فشلت /وأصارحك/ أنني راغبة في الانتقام والرد، ولكنني عاجزة. كل شيء سيموت أكثر مما هو ميّت دونك حتى لو ربحتُ العالم، حتى الدفء سيمسي صقيعاً، ما أجمل الوهم حين تعتنقه الأيقونة. يا لرائحة دموعــي التي تحــترق على المدفــأة، رائحة احتراق الــروح، الآن أتحاشى حتى النظر في وجه ما قد يذكّرني بحلم كبير، أتحاشى النظر

في عيني المرهقتين وما تحتهما من ظلال تجمّعت بفعل فقر الدم، أتحاشى القلم لأن فيه ماساً يكهرب روحي، يذكّرني بالرسالة الأولى... تلك الرسالة الذكرى، كم أنا مشتاقة لها، سأنظر إليها فقط وأبكي ساعة، هل تحتفظ بي وبرسائلي، يبدو أني أهلوس، لا عجب في ذلك فأنا لا أجيد سوى الكلام الذي يشبه الثرثرة القاتلة، هي حالة من الصمت المطبق، وقلة الهواء في الغرفة تسبب كل هذا الاختناق في صدري وحنجرتي، إنني متضايقة وأحس باختناق، هل سأرى صباحاً جديداً، لا أدري إن كنتُ سأرى الشمس ثانية تسطع في سمائي، الغيوم تتكاثف وتستعد لعقد مأتم رهيب[4].

مراجع

١- نادجا -رواية- أندريه بريتون- منشورات وزارة الثقافة السورية.

٢- من رواية: جسد وجسد -عبد الباقي يوسف- دار الينابيع- دمشق ٢٠٠٤.

٣- طغيان الحلم وثلاث عشرة قصيدة حب كارولينا إيليكا ترجمة: جورج غريغوري منشورات: دار نعمان للثقافة -بيروت٢٠٠٢.

٤- من رواية: خلف الجدار -عبد الباقي يوسف- الفائزة بجائزة /المبدعون/ للرواية العربية -عن دار الصدى- دبي ٢٠٠٢.

* * *

عندما يصير «الغزل» هجاءً

حسن موسى النميري *

مقدمة:

يرى معظم أهل الأدب وتاريخه أن لشعر الغزل أربعة أنواع رئيسة هي:

١- غزل العذريين: الذين قصر أغلبهم شعره على التغزل بامرأة واحدة، وكان شعرهم يميل إلى العفة حتى وصف بالحب الأفلاطوني حيناً، وبالحب العذري أو العفيف حيناً آخر[1].

٢- غزل الماديين الإباحيين: الذين سمّاهم الدكتور طه حسين «المحققين» الذين كانوا يتغنون بالحب ولذاته العملية كما يفهمها الناس جميعاً، وزعيم هؤلاء عمر بن أبي ربيعة[2].

* باحث في التراث العربي (سورية)

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي

٣- غزل المطالع[٣] (مطالع القصائد العربية المتعدِّدة الأغراض) والذي سماه طه حسين (الغزل العادي) الذي لا يقصد لذاته.. وإنما يتخذ وسيلةً إلى غيره من فنون الشِّعر؛ كالمديح والهجاء والوصف وغيرها.. الغزل الذي كان الجاهليون والإسلاميون يجعلونه في مقدمة قصائدهم ينتقلون منه إلى أغراض القصيدة الأخرى، وتجده في معظم قصائد الإسلاميين، كجرير والفرزدق وذي الرمة والراعي وغيرهم[٤].

٤- غزل النِّكاية والإغاظة[٥] الذي سماه طه حسين «الغزل الهجائي» وهذا الغزل مبعثه سياسيّ مذهبيّ؛ لا يصف الشاعر حبّاً صادقاً، ولا يتحدث عن مشاعر وأحاسيس أكيدة، وإنّما يريد قائل هذا الشعر أن يعبث بخصومه السياسيين، إذ يذكر نساءهم بما يحسن وبما لا يحسن؛ ليغيظ هؤلاء الخصوم.. والشاعر في مثل هذا الشعر يخاصم الرجال دون النساء، ويتخذ النساء وسيلةً إلى حرب الرجال[٦].

المتغزِّل بهذا النوع من الشعر، ليس شاعراً محباً وهو أبعد ما يكون عن الحبِّ والمحبِّين، وإنما هو إنسان مغيظٌ محنق؛ يريد أن ينفس عمَّا في قلبه من حقد دفين، وما يغلي في صدره من كراهية، تجاه خصم قوي عنيد لم يستطع قهره بوسائله العادية المعروفة، ولم يجد أمامه من سبيل إلاَّ أن يقهر هذا الخصم بأن يتغزَّل بامرأته أو أخته أو ابنته، زاعماً أن علاقة ما تربطه بهذه المرأة أو تلك.. وغالباً ما يكون الطرف الآخر (نعني المتغزَّل بها) غريرةً، جاهلةً، بريئةً مما ينسجُ حولها من أحاديث، وما يزعم لها من علائق، وما يقال فيها من حكايات، أغلب الظنِّ أنها حكايات مختلقة، لا أصل لها على بساط الحقيقة، وعلى أرض الواقع[٧].

يرى الدكتور طه حسين أنَّ غزل النكاية والإغاظة «الغزل الهجائي» ولد في عصر بني أمية، وأنَّ مبتدعه هو عبيد الله بن قيس الرُّقيّات، وأنّه لون من الألوان الفنيَّة الجديدة التي استحدثها الشعراء المسلمون[٨].. ونودُّ هنا أن نخالف أستاذنا طه حسين، فنرى أنّه (أي الغزل الهجائي- غزل النكاية والإغاظة) ولد قبل العصر الأموي بفترة ليست قصيرة من الزمن.. ألا نستطيع أن نجعل قصيدة النابغة الذبياني (وهو جاهليٌّ لم يدرك الإسلام) من هذا الباب؟ ألا يمكن أن يكون النابغة قد ساءه تجبر صديقه ومليكه (النعمان بن المنذر) وغاظه ما كان يرى منه من صلف وعجرفة وتكبر واستعلاء على كل من حوله؟ فأراد أن يعيده إلى رشده، وإلى حجمه العادي، فسمح لنفسه أن يلج إلى عرين الأسد، وأن يصف إحدى «نسائه» في قصيدته التي اشتهرت في كتب الأدب باسم «المتجرِّدة» التي مطلعها:

سقط النَّصيف ولم ترد إسقاطه

فتناولته واتَّقتنا باليد

لأنَّ النابغة أباح لنفسه أن يصف مفاتن «المتجرِّدة» وأن يغوص ويتمادى في أعضائها، حتى وصل إلى «المنطقة المحرمة» التي لا يجوز



لغير الـزوج أن يراها.

نرجـح أن النابغة كان- في فترة من فترات إقامته قريباً من بلاط المناذرة- واقعـاً تحـت تأثير فكرة وهي أنّ هـذا الملك المغـرور، قـد تجـاوز بغروره وتعاظمه حدود المعقول، فصار يتألّـه فيرفـع مـن يشاء ويخفض من يريـد بدون مقاييس مقنعة، وبلا أسبـاب يؤيدها العقل والمنطق، حتّى نسب إليه أنه هجا النعمان بأبيات منها قوله:

قَبَّحَ اللهُ، ثُـمَّ ثَنَّـى بِلَعْنٍ
وارِثَ الصَّائِغِ الجَبانَ الجَهُولا(٩)
مَنْ يضُرُّ الأدنى ويعجَزُ عَن ضُرْ
رِ الأقاصي، ومَنْ يَخُونُ الخَليلا(١٠)
يَجمَعُ الجيشَ ذا الأُلوفِ ويَغْزُو
ثُمَّ لا يَـرْزَأُ العَدُوَّ فَتيلا(١١)

كان النابغـة مهيَّئاً نفسيـاً إلى مثل هذا الموقـف؛ لذا نرجـح أنه كان يسعـى إلى أن يؤجج غيظ النعمـان وأن يستثير النكاية به، وقد حقق الشاعر بغيتـه، ووصل إلى مراده، فقد استشاط النعمـان غضباً، واشتعل قلبه غيظاً على الشاعر، فآلى أن ينتقم شر انتقام، وأن يجعل النابغة عـبرة لكل من يتجرأ على سيّـده.. وذهبت بالملـك الظنون إلى مذاهب كثـيرة وبعيدة، وأخذتـه الشكوك إلى مواطن نائيـة من الشك والريبة، فراح يتخيل أشكالاً وألواناً من العلائق الآثمة بين (شاعره المقرَّب وزوجته الحبيبـة، خاصة وأنَّ أحد المستغلين (المتصيدين بالماء العكـر) علَّق على ما سمع مـن أوصاف النابغة، قائلاً [والله لا يستطيع أن يقـول مثل هذا إلاّ من جـرب(١٢)) وهذا

مــا جعل الملك النعمان يصمــم على البطش بالنابغـة، حتــى يكون عبرة لمــن يتجرأ على عريــن الأسـد، أو يتعرض بســوء إلى من له صلة به.

لا نستطيــع أن نصــم آذاننا، فنغفل قول من قال: إنَّ شاعراً آخر (المنخّل اليشكري) أو غيره هو الذي نظم قصيدة (المتجردة) ونسبها للنابغة، هادفاً إلى إفساد العلاقة الطيبة بين الشاعر النابغة وبين صديقه الملك النعمان.. كما لا نستطيع أن نغفل قولاً آخر أشدَّ تهافتاً وأكثر سخفاً من الأول؛ وهو القول الذي يزعم صاحبــه أن الملك النعمان هو الذي طلب من النابغــة أن يصــف (المتجــردة).. لكنَّ عقل الإنسان العربيّ، وطبعــه يرفضان مثل هذا الزعم، ولا يقبلان حتى مجرّد التفكير فيه.

بكلِّ تأكيد لم يكن النابغة -إذا ما تأكد لنا أنّه قائل القصيدة- يريد الإساءة للمتجردة، أو أن يرميهــا بتهمة، لانه ليــس بينه وبينها علاقة بغض أو كره، فهي بالنسبة إليه امرأة عفيفة نظيفة، غريرة، طاهرة، لا ذمَّ فيها ولا عيب ولا غميزة.. لكنَّ لشاعر اتَّخذها وسيلةً لإغاظــة زوجها، والنكاية بمالكها، وإحراق قلبه وكبده.

في شعر (الإغاظة والنكاية) غالباً ما تكون المــرأة (المتغزل بها) من عليــة القوم، فأبوها أو أخوهــا أو زوجهــا أو ابنها ملك أو خليفة أو والٍ مشهــور أو قائد معــروف، وبالجملة فهو رجل من الطبقة الأولى، الطبقة الراقية في المجتمــع، لا يستطيع الشاعــر قهر هذا الخصــم ذي المكانة إلاّ بإحراجــه وإرغامه ومحاولة إذلاله، وذلك بالادعاء- كذباً وزوراً- أنَّ علاقــة ما تربطه بامــرأة هذا الزعيم أو أختــه أو ابنته. هذا النوع مــن الشّعر كثيراً ما عرَّضــن (سيِّــدات في المجتمــع) بريئات غريــرات، عفائــف للظلم والاتّهــام، بسبب عداوات الرجــال، وحاجة أحد الخصوم إلى قهر خصمهن وإهانته وإفحامه.

في كتــاب الأغــاني [13] أنَّ أمَّ البنين رأت وضاح اليمن [14] فهويته، وذلك عندما حجَّت إلى مكــة، وهي زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، وأبوها عبد العزيز بن مروان الذي كان والياً على مصر.. كتب الوليد يوماً يتوعد من الشعراء من يتجرأ على ذكر (الملكة) أمّ البنين أو إحدى وصائفهــا.. وقدمت الملكة فتراءت للنــاس، وتصــدى لها أهل الغــزل والشعر- ويبدو أنَّها كانت هي تريد ذلك وتسعى إليه- فيزعــم أنها بعثت إلى كثير وإلى وضاح اليمن أن انسبا بي، فذكرهــا الوضَّاح بشعره، ومن ذلك قوله عندما علم بمرضها:

حَــتَّــامَ نكــتُــمُ حُــزنَــنــا حَــتَّــامــا
وعَــلامَ نَسْتَبْقي الدُّموعَ عَلاما
إنَّ الذي بي قد تفاقَمَ واغتَلَى
ونَمــا وزادَ، وأورَثَ الأسْــقــامــا

قد أصبَحَتْ أُمُّ البنينَ مَرِيضَةً ...
نَخْشَى ونُشْفِقُ أَنْ يكونَ حِماما
يا رَبُّ أمْتِعْني بطُولِ بَقائِها
واجْبُرْ بِها الأرمالَ والأيتاما
كم راغبينَ وراهبينَ وبؤسٍ
عُصِمُوا بقُرْبِ جَنابِها إعْصاما
بجنابِ طاهِرَةِ الثَّنا مَحمودَةٍ
لا يُسْتَطاعُ كَلامُها إعْظاما[15]

تذكر كتب الأخبار أن الوليد دفن وضاح اليمن حياً، في حفرة احتفرها له داخل قصره.

يُلاحظُ قارئُ الأبيات السابقة أن وضاح اليمن- إن كان قد قالها فعلاً- لم يرم أمَّ البنين بأيِّ صفة سوء، لم يتهمها، ولم يعبها، ولم يدع أنها كانت تبادله الحب، أو أنها سعت وتسعى لقربه أو لقائه، أو لقاء غيره. كل ما في الأمر أنه عبر عن طهارة مشاعره تجاهها، ودعا لها بالشفاء واسترداد العافية، وأن يمتعها الله بطول العمر، ومدحها بسمعتها الطيبة وسيرتها المحمودة، لكنه استثار زوجها (الخليفة) أثار حفيظته، وأوقد نيران الحقد والغيظ في صدره، حتى صمم على الخلاص منه، فقتله كما رأينا.

وعبيد الله بن قيس الرُّقيّات شاعر قرشي من أهل مكة، كان كثير التعصب لقريش يريد أن تظل قريش تقود المسلمين، وتمسك بزمام الحكم، ويرجو أن تظلَّ قريش تتمسك بوحدة الكلمة ووحدة الرأي، بعيدةً عن الفرقة والتشرذم والاختلاف.. ولما تفرقت كلمة قريش اختار أن يكون مع آل الزبير، ويلازم مصعب بن الزبير، ومدحه بشعر رائع لا مثيل له في صفاء ألفاظه وروعة معانيه، ظلَّ يرافقه يمحضه النصح، ويدفع عنه حتى أفل نجمه، ففرَّ واستجار من بني أمية بعبد الله بن جعفر الذي توسط له مع عبد الملك، فحقن دمه، لكنه حرمه العطاء مع المسلمين.

لم يكتف عبيد الله بن قيس الرقيات بالثورة على بني أمية، والانقطاع لآل الزبير يمدحهم ويؤيدهم، ويحثُّ الناس على مقاطعة بني أمية، ويدخل الغيظ والنار إلى قلوبهم، إذ راح يتغزل بنسائهم زاعماً أنَّ صلةً ما تجمع بينه وبين أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان وزوج الخليفة الوليد بن عبد الملك.. فقال:

إلى أُمِّ البنينَ متى
يُقَرِّبُها مُقَرِّبُها
أَتَتْني في المَنامِ فقلـ
ـتُ، هذا حينَ أُعْقِبُها[16]
فَلَمَّا أنْ فَرِحْتُ بِها
ومالَ عليَّ أعْذَبُها[17]
شَرِبْتُ بريقِها حتَّى
نَهِلْتُ، وبِتُّ أشْرَبُها[18]

أعلن الرجل ومنذ البداية أنه يحلم وأن الأمر مجرد منام، ولم تك هناك علاقة حقيقية وأن ما حدث بينه وبين المتغزَّل بها لم يكن إلا

خيالاً أو أضغاث أحلام.. وقال الشاعر أيضاً فيها:

أمَّ البَنينَ سَلَبْتِني حلمي
وقَتَلتِني، فَتَحَمَّلي إثْمي
وتَرَكتِني أدْعو الطَّبيب، وما
لِطَبيبِكُمْ بِالدّاءِ مِن عِلم
بِالله يا أُمَّ البَنينَ، ألَم
تَخْشَيْ عليكِ عَواقِبَ الإثْمِ
لِلّهِ دَرُّكِ في ابنِ عَمِّكِ إذْ
زَوَّدْتِهِ سُقْماً على سُقْمِ[19]
وتركتِهِ يَمْشي، وليسَ لَهُ
عَقْلٌ يَعيشُ بِهِ مَعَ الحَزْمِ[20]
لم تَدْرِ ما نَدْهُ الجمالِ، ولَمْ
تَرْزُقْ بِرِيَقِ أَوَّلِ البَهْمِ[21]

وكان الرقياتُ من قبل ذلك قد تغزَّل بعاتكة بنت يزيد بن معاوية، زوجة الخليفة عبد الملك بن مروان، فقال فيها:

أعاتِكَ، يا بِنْتَ الخَلائفِ عاتِكا
أَثيبي امْرأً أمْسَى بِحُبِّكِ هالكا
بَدَتْ لِيَ في أتْرابِها فقَتَلْنَني
كذلكَ يَقْتُلْنَ الرِّجالَ كَذالِكا
نَظَرْنَ إلينا بالوُجوهِ، كأنَّما
جَلَوْنَ لَنا فَوقَ البِغالِ السَّبائكا[22]
وقالت، لَوَ انَّا نَستَطيعُ لَزارَكُمْ
طَبيبانِ مِنّا عالِمانِ بِدائكا[23]

تغزل الرقيات بسيدتين فاضلتين من نساء الخلفاء وبنات الخلفاء وأمهات الخلفاء، لم يصفهما بسوء، ولم يصمهما بعيب، ولم يقل فيهما كلاماً بذيئاً، ولا فاحشاً.. السَّيِّدتان المذكورتان شريفتان عفيفتان غريرتان، صحيح إنه بدا مفتوناً بجمالهن، معجباً بحسنهن وبهائهن؛ بوجوههنَّ التي كسبائك الذهب والفضة، وبما يرفلن في ظله من ترف ونعيم ورغد عيش.. وفوق ذلك حاول أن يتقرب إليهنَّ، فهو ابن عم إحداهن، ولابن العم الحب والتكريم.. وهو على وجه العموم ليس بينه وبينهن أي مشكلة، فلا بغض ولا كره ولا ضغينة، لا يضمر لإحداهن سوءاً، ولا يرميهن بنقص أو عيب.. المشكلة بينه وبين رجالهن، هو يريد إغاظة ذويهن، والنكاية بهم، وإشعال نار الغيظ والحنق في أفئدتهم.. هذا هو الغزل الهجائي (غزل الإغاظة والنكاية)، وهذه طبيعته، وهذا ما يهدف إليه.

والعرجيُّ[24] شاعر أموي من أبناء المدينة المنورة، وإن نسب للعرج بالطائف؛ لمزارع وأملاك كانت له هناك بأرض يقال لها العرج.. اشتهر العرجيُّ بعلاقة سيئة مع محمد بن هشام بن اسماعيل المخزومي، وهو من أخوال هشام بن عبد الملك، لذلك فحين تولى هشام الخلافة، ولَّى خاله محمد بن هشام على مكة. ويبدو أنّ العرجيَّ حسده على المنصب، وربما عدَّ نفسه أولى به خاصة وأنه ابن خليفة، بل هو ابن أكبر رأس في بني أمية في دولة الإسلام والمسلمين.. وما خلفاء بني أمية الحاليين الذين يولون من يشاؤون،

ويحرمون من يريـــدون إلا أتباعاً لجده، وهو الذي منحهم الشرعيــة في الحكم والإدارة.. استكــثر العرجيُّ على محمــد بن هشام هذه الولايــة، فهي أكبر منه، وهــو صغير عليها.. لم يستطـع العرجـيُّ أن يبــوح بــكل مــا في نفسه لهذا الخصم العنيــد، المحمي بسلطة الحكومــة، وسطوة الدولة، فلجــأ إلى الغزل لإغاظــة خصمه، والنكاية به، لجأ إلى الغزل بنساء ابن هشام المخزومــي، ليذله ويفحمه ويفضحهن ويلهب قلبه غيظــاً وحنقاً.. قال يتغزل بأمه جيداء:

عُـوجِـي عَلَـيْـنـا رَبَّـةَ الـهَـوْدجِ
إنَّــكِ إنْ لا تَـفْـعـلـي تَـحْـرَجـي
إنّي أُتِـيـحَـتْ لي يَـمـانـيَّـةٌ
إحدى بَني الحارثِ منْ مَذْحِجِ[٢٥]
نَـلْـبَـثُ حَـــوْلاً كـــامـــلاً، كُـلُّـه
مـا نَـلْـتَـقـي، إلاّ عـلـى مَـنْـهَـجِ
في الحَجّ إنْ حَجَّتْ وماذا مِنىً
وأهـلُـهُ إنْ هـيَ لم تَـحْـجُـجِ؟
أيْـسَـرُ مـا نـالَ مُـحِـبٌّ لَـدَى
بَـيْـنِ حَـبـيـبٍ قَـوْلُـهُ: عَـرِّجِ[٢٦]
نَـقْـضِ إلـيْـكُـمْ حـاجَـةً أو نَـقُـلْ
هل لِيَ مِمَّا بِـيَ مِنْ مَخْـرَجِ؟[٢٧]

وقال العَرجي يتغزَّل «بجبرة» زوجة محمد بن هشام المخزمي:

عُـوجِـي عـلـيَّ فَـسَـلِّـمـي جَـبْـرُ
فِـيـمَ الصُّـدود وأنْـتُـمُ سَـفْـرُ[٢٨]
مـا نَـلْـتَـقـي إلاَّ ثَـلاثَ مَـنـىً
حـتـى يُـفَـرِّقَ بـيـنَـنـا الـنَّـفْـرُ
الحَـوْلُ بـعـدَ الحـولِ يـتـبَـعُـهُ
مـا الـدَّهـرُ إلاَّ الحَـولُ والشَّـهْـرُ

قال أبو الفرج: فلم يزل محمد بن هشام مضطغنــاً (يحمل الحقــد والضغيمة) على العرجــيّ من هذه الأشعــار التي يقولها فيه، ومتطلباً سبيلاً عليه حتى وجده فيه، فأخذه وقيده وضربه.. ثــم حبسه، وأقسم: لا يخرج مــن الحبس مــا دام لي سلطــان، فمكث في حبسه نحواً من تسع سنين حتى مات[٢٩].

أرأيــت إلى مــا يفعلــه شعــر الإغاظــة والنكاية؟ ألم تر أنَّ هــذا «الغزل» يصبح ناراً تحرق الأفئدة، وجحيماً يلهب قلوب الرجال، يملأ قلوبهم غيظاً، ويجعل الحقد والبغضاء يغليــان في رؤوسهم، فينفســون عن حقدهم بالانتقــام من خصومهــم، وأخذهم بالبطش والقهر.

استثناء وخروج على المألوف

أمّــا عمر بن أبي ربيعــة، الشاعر المكي القرشــيُّ[٣٠] فهو الوحيد الــذي كان يتغزل ببنات الخلفــاء وأخواتهم ونسائهم، ولا يجد هؤلاء الخلفاء أو معظمهم على الأقل حرجاً ولا غضاضــة، بل وأكثر مــن ذلك فقد كانت نساء بني أمية من بنــات الخلفاء وزوجاتهم وأخواتهم يتعرضن لعمــر لينشهرن ويعرفن، وكــن يدفعن على ذلك أجراً ، ويسمع ذووهن

بذلك، فلا يــكاد ذلك يزعجهم ولا يحرجهم ولا يهتزون له. وما ذلك إلاّ لأن لعمر بن أبي ربيعة وضعاً خاصاً بين الشعراء الذين نهجوا هــذا المنهج أعني التغزل بنســاء علية القوم من خلفــاء وولاة وقواد؛ فعُمَــرُ اشتهر بمكّة بمعابثة النساء، والتحرش بهن، يقول فيهن الغزل والكلام الجميــل، ولا شيء غير ذلك، نعم عــرف الرجل بعبثه هــذا، ولكنه عرف أيضــاً بطهره وعفافه، وترفُّعــه عن ارتكاب المآثم والمحرَّمات. وهو مع ذلك وفوقه- ولعل ذلك هو مربــط الفرس أو بيت القصيد كما يقولون- رجل ذو مكانــة اجتماعية مرموقة في مكة، وهــو قرشيٌّ من عليــة قريش ومن بيوتها الشهيرة، فهو إذا ما نسب (تغزَّل) ببنت الخليفة أو أختــه، فمكانته لا تقلُّ عن مكانة هــذا الخليفة، ولم يكن أحدٌ ينظر إلى شعره علــى أن فيه إساءةً لمن قيــل فيهان أو إهانة لها أو لذويهــا، لذلك يقــال إنَّ فاطمة ابنة عبد الملك تعرضت لعمر فقال فيها قصيدة، كافأت مــن أوصل أبياتها إليهــا بدينار لكل بيت فيها، وخبر قصيدة عمر قد وصل لأبيها وإخوتهــا، فلم يزعجهم ذلك ولم يحرجهم، بل لعلّهم وجدوا فيه «إعلاءً» لشأن ابنتهم وتميزاً لها عــن غيرها من نساء العــرب؛ فليس من عادة عمر النَّسيب بغير الشهيرات من النساء، والموصوفات بالجمال والدَّلال والمكانة العالية في المجتمــع.. وممَّا قال عمــر بفاطمة ابنة عبد الملك:

شـاقَ قَلبي تَـذَكُّـرُ الأحبـابِ
واعْتَرَتْني نَوائبُ الأطرابِ[٣١]
يـا خَليـليَّ فاعْلَما أنَّ قلبي
مُسْتهامٌ بِـرَبَّـةِ المِحـرابِ[٣٢]
عُلِّقَ القلبُ مَن قُرَيش ثَقالاً
ذاتَ دَلٍّ نَقيَّـةَ الأثــوابِ[٣٣]
رَبَّــةً للنِّساءِ في بيـتِ مُـلْكٍ
جَدُها حَلَّ ذِرْوَةَ الأحسابِ[٣٤]
شَـفَّ عَنْها مُحَقَّـقٌ جَـنَـديٌّ
فهي كالشمسِ مِن خلالِ السَّحابِ[٣٥]
فَـتراءتْ حتـى إذا جُـنَّ قَلبي
سَتَرَتْها ولائـدٌ بالثيـابِ[٣٦]
قُلتُ لمّا ضَرَبْـنَ بالسُّترِ دُوني
ليسَ هذا لعاشِقٍ بِثَـوابِ[٣٧]
فاتَّقي ذا الجَلالِ يا أُمَّ عَمْرو
واحْكُمي في أسيرِكُم بالصَّوابِ
افْعَلي بالأسيرِ إحـدَى ثَـلاثٍ
فافْهَميهِنَّ ثُـمَّ رُدِّي جوابي
اُقْتُليـه قَتْلاً سَريحاً مَريحاً
لا تَكوني عليْـه سَوطَ عَذابِ
أو أقِيـدي فإنما النَّفسُ بالنَّفْـ
ـسِ، قَضاءً مُفَصَّلاً في الكتابِ[٣٨]
أو صِليـه وَصْلاً يَقَـرُّ عَلَيْـه
إنَّ شَرَّ الوِصالِ وَصْلُ الكَذابِ[٣٩]

وذكر أبو الفــرج أنْ أمَّ محمد بنت مروان بن الحكم حَجَّتْ، فلمّا قضت مناسكها، أتت عمر بن أبــي ربيعة، وقد أخفــت نفسها في نسوة، فحدَّثها مليّاً. فلمَّا انصرفت أتبعها عمر

رسولاً عرف موضعها وسأل عنها حتى أثبتها، فعادت إليه بعد ذلك فاخبرها بمعرفته إيَّاها. فقالت: نشدتك الله أن تشهِّرني بشعرك، وبعث إليه بألف دينار، فقبلها وابتاع لها حللاً وطيباً، فأهداها إليها، فردته فقال لها: والله لئن لم تقبليه لأنهبنَّه (لأجعلنه نهباً يأخذه من يشاء من المارة) فيكون مشهوراً[40] فقبلته، ورحلت، فقال فيها:

أيُّها الرَّاكِبُ المُجِدُّ ابْتِكاراً
قَدْ قَضَى مِنْ تِهامَةَ الأَوْطارا[41]
مَنْ يَكُنْ قَلْبُهُ صَحيحاً سَليماً
فَفُؤادي بالخَيْفِ أَمْسَى مُعارا[42]
لَيتَ ذا الدَّهرَ كانَ حَتْماً علينا
كُلَّ يَومَيْنِ حِجَّة واعْتِمارا[43]

الهوامش

١- انظر طه حسين حديث الأربعاء ١/١٨٧.
٢- السابق والصفحة ذاتها.
٣- هذه التسمية ليست للدكتور طه.
٤- حديث الربعاء ١/١٨٧ وما بعدها.
٥- انظـر كتابنا (مختار الغزل) ص٢٥ وما بعدها، طبع المكتب العربي بدمشق ١٩٩٥.
٦- انظر حديث الأربعاء ١/٢٥٠ وما بعدها.
٧- مختار الغزل ص٢٦.
٨- انظر حديث الأربعاء ١/٢٥٢.
٩- الصائغ المزعوم: هو جدّ النعمان، أبو أمّه سلمى، وكان صائغاً من أهـل فَدَك، وهـي بلدة قرب المدينة.
١٠- يضر الأدنى: يؤذي من يقترب منه.
١١- يـرز١٠٠: بصيب (يتهمه بالجـبن والخور وأنه يغزو ولا يؤذي العدو).
١٢- شرح المعلقات العشر للشنقيطي ص١٥٧.
١٣- أغاني دار صادر ٦/١٥٤.
١٤- هو عبـد الرحمن بن اسماعيـل بن عبد كلال بـن داذ، قيل إنه فارسيّ الأصل من أبناء الفرس الذيـن أتـى بهم ملك اليمن سيـف بن ذي يزن، لإخـراج الأحباش، وقيل: بـل هو من خولان من حمير القحطانية، أي أنه عربيٌّ صليب، لكن أمه فارسية وزعم آخـرون العكس، وانفرد صاحب تـاج العروس بـأن (الوضاح مـولى بربري لبني أمية، أخذ ذلك عن السكري من قول جرير (لقد جاهد الوضاح بالحق معلماً= فأورث مجداً باقياً آل بربر)
١٥- أغاني دار صادر ٦/١٥٨.
١٦- حين أعقبها/ أي صارت عقباها لي..
١٧- أعذبها: أراد ثغرها.
١٨- ديوانـه ١٢٢/١٢٣. نيلـت: رويـت. أشربهـا: أسقيها.
١٩- السقم: المرض.
٢٠- الحزم: التصميم والإرادة.
٢١- ديوانـه دار صـادر ١٤٩/١٥٠. النَّـدْهُ: النداء، الصيـاح. تربُـق: تربط. الربق: حبـل تربط به الدواب. البهم: صغار الغنم والبقر.
٢٢- جلون: كشفن. السبائك: يريد وجوهنَّ.
٢٣- ديوانـه ١٢٨/١٢٩. طبيبان: رسولان عالمان بما نريد.
٢٤- هـو عبد الله بن عُمر بن عَمـرو بن عثمان بن عفـان، فهو مـن ذرية الخليفة الراشـد الثالث،

أمـوي قرشي، لكن أقاربه مـن حكام بني أمية لم يكونوا يحبون قربه، أو أن تكون بينه وبينهم صلة لشهرتـه بالفسق والفجور انظر أغاني دار صادر ٢٤٩/١.

٢٥- مذحج: قبيلة يمانية معروفة.

٢٦- البين: الفراق.

٢٧- أغاني دار صادر ٣٦٢/١.

٢٨- السفر: المسافرون.

٢٩- أغاني دار صادر ٢٤٦/١.

٣٠- هو أبو الخطاب عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة المخزومـي القرشي، ولد بمكـة حوالي ٢٣هـ في الليلة التي قتل فيها عمر بن الخطاب رضي الله عنه وتوفي سنة ٩٣هـ وهـو الشاعر الذي وهب حياته للغزل فلـم يعرف فناً غيره (انظر مقدمة ديوانه ٩/٧ دار الكتاب العربي /تحقيق الدكتور فايز محمد).

٣١- اعترتني: أصابتني، نوائب: مصائب.

٣٢- مستهـام: هائم، شديد الحـب. المحراب: أرفع بيت في الدار.

٣٣- علق: أحب. ثقال: ثقيلة الأرداف. نقية الأثواب: عفيفة.

٣٤- ذروة: قمة.

٣٥- شف عنهـا: أظهرها. محقق جندي: ثوب يماني ثمين.

٣٦- تراءت: ظهرت. ولائد: جواري، جمع وليدة.

٣٧- ثواب: مكافأة.

٣٨- أقيـدي: من القود: وهـو أن يقتل القتيل مقابل قتله لآخر. الكتاب: القرآن.

٣٩- ديوانـه ٦٠/٦١. صليـه: بادليـه الحب. يقر: يطمئن.

٤٠- كأنه يهددها بافتضاح أمرها.

٤١- الابتـكار: الخروج باكراً. تهامه: الغور وفيه مكة حرسها الله. الأوطار: جمع وطر وهو الحاجة.

٤٢- الخيف: موضع بـين مكة وعرفات. معار: بريد قد سلب.

٤٣- الأغاني ١٢٥/١.

* * *

موقع الجاحظ المتميز في الأدب العربي.. موسوعة أنتجت ثلاثمئة وستين مؤلفاً..!

ابراهيم الصعبي *

ما كنا لنعيد قراءة سيرة هذا الرجل الذي عرف بالجاحظ لو لم يكن أمة في رجل، ولو لم يكن لتلك السيرة فعلها المؤثر في الكثير من كتبه، بحيث كانت وما تزال تلقي المزيد من الأضواء على معظم المواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية التي كان يقفها أديبنا الكبير في فسحة عمره المديد، حتى باتت المفتاح الحقيقي لغالبية آثاره، كما يرى جلّة من الباحثين القدماء والمعاصرين. أما الرجل فهو عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، وقد لقب بالجاحظ أو «الحدقي» لجحوظ عينيه.

---

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان رشيد شما

ولـد بالبصـرة عام ١٥٠هـ/ ٧٦٧م في بيت فقير، وكان جده زنجيـاً أسوداً، وتعلم وتفتح هنـاك ولما مات أبوه اضطـر أن يبع السمك والخبـز، وتـردد إلى الكتّـاب وإلى المساجد ودكاكين الوّراقين يكتريهـا ويبيت فيها الليل قارئاً وناسخاً، واتصل بالمسجديين وخالطهم، كمـا تردّد إلى سوق المربـد: السوق التجاري والمركز الثقافي الـذي أشبه بسوق عكاظ في الجزيرة[١].

ولما بلغ أشدّه ارتحل إلى بغداد حيث اكتمل تكوينه العقلي والأدبـي، ونادم الوزير محمد بن عبد الملك الزيات في خلافة الواثق، فلما تولى المتـوكل الخلافة ارتفـع سهم القاضي أحمد بـن أبـي دؤاد، منافس ابـن الزيات على الوزارة، فزجـه في التنور الذي كان قد أوصي بصنعه لتعذيـب المصادرين، فاضطر الجاحـظ إلى الهرب لئلا يكون ثاني اثنين إذ هما في التنور[٢].. غير أنه ألقي القبض عليه وأدخـل مكبلاً على القاضـي أحمد بن أبي دؤاد الذي عفا عنه وصدّره في مجلسه، فقدم له الجاحظ كتابـه «البيان والتبيين» فأعطاه بسببـه خمسة آلاف دينار، ثـم لازم ابنه أبا الوليد الذي خلفه في القضاء، كما لزم أيضاً الفتح بن خاقان وصادقه علي ودّ.

ولما اشتهر الجاحـظ بعلمه وأدبه، ذكروه للمتوكل لتأديب بعضـن ولده، غير أنه صرفه مستبشعـاً منظـره بعـد أن أمر لـه بعشرة آلاف درهـم. ويقال إن الخليفة المتوكل الذي استبشـع منظـر الجاحظ لم يستبشـع أدبه، فعلى رغـم اضطهاده للمعتزلـة والجاحظ أحد أئمتهـم، كان يكن لـه كل احترام، وقد وجه الفتح بن خاقـان وزير المتوكل كتاباً إلى الجاحظ يستعجله فيه إنجاز كتابه «الرد على النصارى»، قال فيـه إن الخليفة: «كان يهش عند ذكره، وأنبأه بأنه استسلف له سنة كاملة مستقبلة»[٣] وفي مرحلة العمر الأخيرة أصاب الفالج أبا عثمان الجاحظ فأقعده، وكان قد عـاد إلى البصرة واستقربهـا، دون أن يعفي نفسـه من الكتابة والتأليف، فهبت ريح الموت على تلـك الشعلة المتقـدة فأطفأتها، وكانت وفاة الجاحظ عام ٢٥٥هـ/٨٦٩م، كما ذكر بعض الرواة وعام ٢٥٦هـ أو ٢٤٨هـ أو ٢٥٢هـ كما ذكر البعض الآخر[٤]، بعد أن بلغ التسعين من عمره، ويقـال بأن الجاحظ لم ينقطع إلى مهنـة يتكّسب بها، إنما كفاه مؤونة العيش ما كان يصله به من أهدى إليهم مؤلفاته.

مؤلفاته

علـى أننـا إذا أردنا أن نصـف مؤلفات الجاحظ علـى اختلافها قلنا إنـه كان أولاً وقبـل كل شـيء مـن الأدباء ذلـك أن هذه المؤلفـات، حتى ما كان منهـا خاصاً بمسائل الـكلام، أقـرب إلى الأدب منهـا إلى العلم، فهي أحاديث تتـاول فيها مسائل يومه، وكان الجاحظ كشيخـه أبي إسحـاق إبراهيم بن سيّار النظّام، من أوائل المعتزلة الذين درسوا فلاسفة اليونـان وخاصـة الطبيعيين منهم





(أرسطــو طاليس)، وبقيت من كتب الجاحظ في الكلام نتف نستبين منها أنه كان يستشهد في أحكامه بالتاريخ وبتجاربه، ولا يرضى عن الأحــكام القائمة على مجـرد النظر (كتاب الحجج في النبوة، كتــاب المعرفة، كتاب خلق القرآن، كتــاب الردّ علــى النصارى،..الخ). وأثبــت أنه كان خبيراً بالنفوس، ويصدق هذا علــى كتبه في الإمامة، فقد بسط فيها أنظار الفرق المختلفة في إنصاف يدعو إلى الإعجاب، وللجاحــظ كتابان مهمان هما: (كتاب العرب والمــوالي) و(كتاب العرب والعجم) كان فيهما وفياً لعروبته ويتابــع صاحب هذا الكلام في دائرة المعارف الإسلامية فيقول: «ومما يدعو إلى الأسف أن هذين الكتابين قد فقدا، ولكنا نعلـم أن المؤلف قد دل علــى أنه كان نصيراً متحمســاً للحضارة العربيــة التي تتمثل في الخلافة العباسية»[٥].

أما عن علم الجاحظ بالطبيعة والإنسان، فمما أجمع عليه الباحثون أن أديبنا الكبير لم يكن يقصد في كتبــه إلى وضع قواعد هذين العلمين، إنما كان همــه إثارة اهتمام القارئ بهما وذلك بتحبيبهما إليه، ومن كتبه في هذا الباب «كتاب الزرع والنخيل» و«كتاب الصرحاء والهجنــاء» و«كتــاب الســودان والبيضــان» و«كتاب النعل» و«كتاب المعادن»[٦]، وفي «كتاب النساء» نرى الجاحظ يعالج موضوعاً جديداً في عصره أدخــل في علم النفس، وهو الفرق بين الذكــر والأنثــى واستعــداد كل منهما، ونوع الحياة التي تلائمهمــا، كما نراه يعالج في «كتاب المسائــل» موضوع الغيرة، وهل هي طبيعة الإنسان أم هي من صنع المدنية، مميزاً بين الأنفــة والحميّة اللتين همــا من طبيعة الإنسان، ويعتــبر كتاب الحيوان كما قيل فيه

من أهم ما بقي من كتب الجاحظ، وقد قرنه العلماء بكتاب «النبات» لأبي حنيفة الدينوري الـذي يعتبر مـن أولى الثمار التـي أنتجتها دراسة العرب للطبيعة.

تأثـر الجاحـظ في كتـب الحيـوان بما كتبـه أرسطو، وقد ضم إليـه كماً هائلاً من الشواهـد الشعرية، كمـا كان في كتابه هذا وثيـق الصلة بعلم الـكلام «لأن المؤلف سعى إلى إظهـار وحدة الطبيعـة، وإلى أن الأجزاء المكونة لها متساويـة القيمة في نظر الرائي، وهـو لم يكتـف بدراسة الحيوانـات الكبيرة فحسب، بل أظهر شيئـاً من الميل إلى دراسة الحشرات والمخلوقـات المتناهية في الصغر» (٧)، بحيث وجد الباحثون المعاصرون في هذا الكتـاب البدايـات الأولى للنظريات العلمية الحديثـة التي تقول بالتطور والتأقلم في دور التكويـن. أمـا كتب الجاحـظ الأخرى فهي تطلعنا على ما كان يجـري في شتى طبقات المجتمـع الإسلامـي في ذلك الوقـت، ومن هذه الكتب مثلاً كتاب اللصوص، وكتاب غش الصناعات، وكتاب الفتيـان، وكتاب الوكلاء والموكلين، وكتـاب المغنين ورسالة في الكتاب، غير أن هذه الكتب ضاعت جميعها ولم يبق لنا سوى الكتب التالية: كتاب الجواري والغلمان وكتاب القيان، وكتاب أخلاق الملوك(٨).

وإذا كان عـدد مؤلفات الجاحظ قد بلغ زهـاء ثلاثمئة وستـين مؤلفاً كمـا زعم ابن الجوزي، فإن مثل هـذا الرقم كان قد خوله أيضـاً لولوج جميـع أبـواب الآداب والعلوم في عصـره، بحيث لم يدع بابـاً إلا ولجه، ولا بحثـاً إلى وجال فيه، وقـد أتاحت له ثقافته الموسوعية أن ينشئ في كل فروع العلم والأدب والسياسة والديـن والفلسفة واللاهوت على غـير وحدة في الجوهر أو تسلسل في المنطق، ولا أدل ذلك إلى مما يتمثل في كتاب الحيوان، حيث تجد معظـم آرائه في مذاهب المعتزلة، كما تقع على طائفة من نقداته الاجتماعية. فبينمـا هو يعالـج أمراً علميـاً خطيراً تراه ينتقل فوراً إلى نادرة مضحكة أو ملاحظة لا شأن لها البتة بالموضوع الأصيل، ولربما كان يلجأ إلى مثل هذه الطريقة الغريبة، كما يقول النقاد، رغبة منـه في تبديل الملل عن القراء وتشويقهم إلى متابعة فصوله والاستزادة من فوائدها(٩).

كتاب الحيوان سفر جليل:

ولعل كتاب الحيوان كان أضخم الأبحاث وأوسعها. فقد أنشأه الجاحظ في سبعة أجزاء قبل سنة ٨٤٧م وأهداه إلى ولي نعمته في ذلك العهد، الوزير ابن الزيـات، فكان آخر كتبه، باستثناء «البيان والتبيين»، وقد ذكر لنا مؤلفه السبـب الرئيسي الذي دفعـه إلى كتابة هذا السفر الجليل فقال إنه قد شاء أن يبين ما في الحيوان من الحجج على حكمة الله العجيبة وقدراته الباهرة. أما طريقة تأليفه فهي على نحـو مجموعاتنا الحديثة التي تحمل عناوين «مـن كل فن خبر» وفي هذا يقـول صاحبنا:

«متى خرج القارئ من آي القرآن صار إلى الأثر، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر، ثم يخرج من الخبر إلى الشعر، ومن الشعر إلى نوادر، ومن النوادر إلى حكم عقلية ومقاييس شداد، ثم لا يترك هذا الباب ولعله أن يكون أثقل، والملال إليه أسرع، حتى يفضي به إلى مرح وفكاهة، وإلى سخف وخرافة ولست أراه سخفاً». ثم يضيف في غير مجال: «إني أوضح هذا الكتاب بنوادر من ضروب الشعر وضروب الأحاديث، ليخرج قارئه من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فأني رأيت الأسماع تمل الأصوات المطربة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة، إذا طال ذلك عليها، وإذا كانت الأوائل قد صارت في صغار الكتب هذه السيرة، كان هذا التدبير لما طال وكثر أصلح، وما غايتنا من ذلك كله إلا أن تستفيدوا خيراً»[10].

مادة الحيوان:

يستهل الجاحظ كتاب الحيوان الذي وزع مادته على سبعة أجزاء، بمقدمة طويلة يرد فيها على من انتقدوا كتبه السابقة، ثم سرعان ما يسترسل في الكلام على جملة الفوائد التي تجنى من كتابه هذا، وينتهي للحديث عن الإنسان والحيوان ضمن نظرة شاملة ممهداً للتنويه بسلطان الخالق على خلقه، وبعد تجاوز مقدمة الكتاب نرى الجزء الأول يستهل بمناظرة بين الديك والكلب، وقد شغلت هذه المناظرة حتى أئمة علماء الكلام في عصر الجاحظ وكبار المفكرين خارج عصره، ويمضي في الجزء الثاني بالحديث عن المناظرة بين الديك والكلب مفاضلاً بينهما، مبيناً احتجاج صاحب الكلب للكلب، وصاحب الديك للديك، ذاكراً ما قيل في هذا المجال من آيات كريمة أو أحاديث شريفة أو حكايات وأحكام وأساطير، مثل كلامه على الجن التي تتخذ الكلاب مأوى لها، ولم ينسَ أن يورد الطرائف والحكايات والأوصاف التي لا تخلو من الطرافة والغرابة والمتعة، وغالباً ما يقدم لنا آراء فلسفية أو علمية استنتجها بنفسه، وفي الجزء الثالث من كتاب الحيوان يتحدث الجاحظ عن الحمام وأنواعه وطبائعه، وعن الذباب والغربان والعجلان والخنافس والهدهد والرخم والخفاش، وفيه استطرادات كثيرة إلى صدق الظن والغضب والجنون والفطن والفراسة والفهم، أما الجزء الرابع فهو يبحث في الذرة والنمل والقرد والخنزير والحيات والظليم، ولم ينس ذكر النيران وأنواعها عند العجم والعرب وأثرها في الديانات لدى الأمم والشعوب، وقد واصل حديثه عن النيران في الجزء الخامس ثم انتقل من هذا الموضوع ليتحدث عن النصارى ويمدحهم، وليتوقف فيما بعد عند أجناس الطير والبهائم، خصوصاً منها ما يؤلف دور الناس، وليبين الفرق بين الإنسان والبهيمة، وقد تخللت جملة أخباره ألوان شتى من النوادر والأشعار والأحاديث

والحكم، وفي الجزء السادس نرى الجاحظ يجمل ما ذكره في الأجزاء السابقة، ويفرد بحثاً خاصاً في الضب يتصل بتفسير لقصيدة البهراني، وقصيدتي بشر بن المعتمر في الحيوان. كما يتحدث عن الثأر عند العرب وعلى الجبان، ويستأنف البحث عن الحيوان، فيتوقف عند الهدهد والتمساح والأرنب. أما الجزء السابع، فهو ينطوي على نظرية الجاحظ للاستدلال على شأن الحيوان، وعلى حسن وضع الله وأحكامه وتدابيره، ثم يستطرد كعادته، فيتحدث عن الزرافة والفيل وذوات الظلف وما إلى ذلك.

ويبدو أن الهدف الأول من وضع هذا الكتاب كان تمجيد الخالق من خلال عجائب الكون وامتداح الإسلام في قوة شرائعه، بقدر ما كان على الصعيد العلمي نظرة شاملة في علم الحيوان وفروعه، ومعرضاً عاماً لسائر الثقافات السائدة في عصر مؤلفه. أما المصادر التي كان الجاحظ يرجع إليها أثناء تدبر مادة الكتاب فهي تتراوح بين مباحث أرسطو في موضوع الحيوان، وما كتبه إقليمون صاحب الفراسة عن الحمام، وكتاب ديموقريطوس وجالينوس واقليدس وأبي عبيدة وبشر بن المعتمر، بالإضافة إلى الأساطير الفارسية والهندية التي وصلت إليه تسربت ثقافته عبر القنوات العلمية التي كانت معروفة في زمانه.

كتاب البخلاء/ الطرافة والظرافة:

لعل هذا الكتاب الذي ذاعت به شهرة الجاحظ، هو من أطرف الكتب وأظرفها على وجه العموم، فقد جمع فيه الجاحظ أخبار البخلاء والمقتصدين مما تناهى إليه حتى عصره: «فصور حالاتهم كما رآها أو اتصل به خبرها متندرا بأحاديثهم وحججهم، مستطردا إلى المناظرات الكثيرة حول البخل والكرم والضيافة»[11]. وقد صدره برسالة سهل ابن هارون التي تعتبر مرجعاً هاماً في هذا الموضوع. ويتألف الكتاب من مجموعة قصص ونوادر تدور حول البخل، أما أبطال هذه القصص فهم على الغالب من الفرس الذين يقفون ضد الخلافة، وقد حاول الجاحظ أن يظهر بخل الشعوبيين المقابل لكرم العرب، ونرى في مختلف قصص الكتاب مجموعة هائلة من الأشكال والنماذج والشخصيات التي تنتمي إلى مختلف الشرائح الاجتماعية: التجار، وملاك الأرض، والعلماء، ففي إحدى قصصه يسخر الجاحظ من العلماء البصريين المسجديين البخلاء، المتأثرين برأيه دون فائدة، والذين يتناقشون طوال النهار عن طريق زند النار، وفي أخرى يسخر ويهزأ من تاجر غني، يدافع عن البخل معتمداً على شواهد القرآن الكريم. من هنا فإن كتاب البخلاء يعتبر هجاء اجتماعياً لدرجة كبيرة، ونماذجه وشخصياته هي حية ومزخرفة، حيث يتكلم كل شخص بلغة

الطبقة الاجتماعية التـي أفرزته. إنه يقدم صـورة واضحة بألوان متعددة عن حياة مدن إسلامية وعربية عريقة في ذلك العصر.

لقد أجمـل الجاحظ أبو عثمان الأسباب التي حطتـه على تأليف الكتـاب في صدور صفحاتـه الأولى، ومنها الفائـدة التي أداها كتابـه «تصنيف حيل لصوص النهار وحيل سراق الليـل»، ومنها أيضاً تلبية صديق طلب إليـه أن يفصـل نـوادر البخـلاء واحتجاج الأشحـاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه من بـاب الجد، ليجعل الهزل مستراحـاً والراحـة جماما. غـير أن المادة التي بنـى عليها كتابه، هـي «ملح الحزامي واحتجـاج الكندي ورسالـة سهل بن هارون، وكلام ابن غـزوان، وخطبة الحارثي وكل ما حضره مـن أعاجيبهـم»[١٢]، ويقول الدكتور جميـل جبر: «أن الجاحظ مهّـد لكتابة هذا بإطلالـة علـى نفسية البخيـل، يحاول من خلالها أن يكشف عـن العوامل التي تحدوه علـى التمسـك بالبخل، على قبحـه، منكراً عليه هـذا التصـرف الشائـن». ويستشهد الدكتـور جبر على ذلك بمـا ذكره الجاحظ نفسـه في مقدمة كتاب البخلاء، حيث يقول: «وكيـف يفطن عند الاعتلال له ويتغلغل عند الاحتجاج عنـه، إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفـة، ولا يفطن لظاهـر قبحه، وشناعة اسمـه، وخمول ذكره، وسـوء أثره على أهله، وكيـف وهو الـذي يجمع له بـين الكدّ وقلة المرزئة، وبـين السهر وخشونة المضجع، وبين طول الاغتراب وطول قلة الانتفاع، ومع علمه بأن وارثه أعدى له من عدوّه وأنه أحق بماله من وليه. أو ليس هـو أظهر الجمل والغباوة وانتحل الغفلـة والحماقة، ثـم احتجّ لذلك بالمعـاني الشداد وبالألفـاظ الحسان وجودة الاختصار، وبتقريب المعنى، وبسهولة المخرج وإصابـة الموضع، فكان مـا ظهر من معانيه وبيانه مكذباً لما ظهر من جهله ونقصانه».

وهكـذا فالجاحـظ، كما يـرى الدكتور جـبر، يميز بين نوعين من البخل: بخل الفئة الجاهلـة التي لا تدرك ما تعمل، وبخل الفئة الواعيـة التي تفطـن للعيب، لكنهـا تعجز عـن تمويهه: «عجبي مـن مغلوب على عقله مسخّر لإظهـار عيبه، كعجبي ممن قد فطن لبخله ويعرف أفراط شحـه، وهو في ذلك يجاهد نفسـه ويغالب طبعه، ولربما ظنّ أنّه فطـن له وعرف ما عنده، فموّه شيئاً لا يقبل التمويه، ورقع خرقاً لا تقبل الرقع»[١٣]. ولعل الجاحظ الذي ظهـر كإمام من أئمة الكلام، وعالم موسوعـي الثقافـة والمعرفة في كتاب الحيـوان، قد ظهر أيضـاً في كتاب البخلاء كاتبـاً وأديباً بكل ما تتضمنه هذه الصفة من رهافة في الحس،وخصوصيـة في الخيال وقوة في الملاحظة، ودقـة في الإدراك واستشفاف للحـركات النفسيـة المختلفـة، بحيث تمكن من تقديم العبـارة الحية النابضة والتصوير الكاشـف البـارع الذي يبرز الصـورة بشتى

ملامحها وظلالهـا، في بساطة ودقة وجمال. فكان كتاب «البخلاء» ميراث الجاحظ الأدبي الخالص الـذي غلبت عليـه النزعة الفنية الأدبية في تصوير الواقع الاجتماعي في جانب مهم من جوانبه[14].. بحيث كان يلقي أضواء كاشفة علـى بيئة عصره في مناخ شتى، حتى بات مرجعاً وثيقـاً لدراسة المجتمع العباسي إبـان ازدهار بغداد والبصـرة، خصوصاً من عهد الرشيد إلى عهد المتوكل.

المراجع

١- تاريخ بغداد للخطيب البغـدادي: ٢١١٢/١١٢، ودائرة المعارف الإسلامية: ٢٣٥/٦.

٢- النـثر العباسـي للدكتور وهيـب طنوس: ١١٠-١١١.

٣- الجاحظ في حياته وأدبـه وفكره للدكتور جميل جبر دار الكتاب اللبناني ١٩٥٩: ص٢٢-٢٣.

٤- الجاحظ، حياتـه وآثاره. للدكتور طه الحاجري. دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ص٤٤٦.

٥- دائرة المعارف الإسلامية: ٢٣٥/٦-٢٣٦.

٦- نفسه ٢٣٧/٦.

٧- نفسه ٢٣٧/٦.

٨- نفسه ٢٣٧/٦.

٩- الجاحظ في حياته وأدبه وفكره: ص٢٩.

١٠- نفسه: ص٣٠.

١١- نفسه: ص٢٤.

١٢- في النثر العباسي. الدكتور وهيب طنوس- مديرية الكتب والمطبوعات. حلب ١٩٧٧: ص١٣٨.

١٣- الجاحـظ في حياته وأدبـه وفكره: ٣٦ ومقدمة الجاحظ لكتاب البخلاء.

١٤- في النثر العباسي: ص١٣٨.

* * *

مجدي العقيلي.. عميد الموسيقا العربية

أحمد بوبس *

مجدي العقيلي موسيقي سوري كبير، قدم للموسيقا العربية خدمات جليلة في مجال البحث والتأريخ الموسيقي، وفي مجالي التلحين والتأليف الموسيقي. وما كان ذلك يتاح له لولا إحاطته الواسعة بالموسيقا العربية وعلومها. وكان مجدي العقيلي ينظر إلى الموسيقا على أنها علم كالرياضيات والفيزياء، لها نظرياتها وقواعدها، وبالتالي لا يمكن تطويرها إلا بمزيد من البحث العلمي.

* باحث ومؤرخ موسيقي
- العمل الفني: الفنان علي الكفري

ولا زلت أتذكره عندما كان يعلمنا الموسيقا في المرحلة الابتدائية، عندما كان يؤكد علينا أن الموسيقا علم عماده النوتة الموسيقية.

• **نشأته ودراسته الموسيقية:**

مجـدي العقيلي ولد في حلب عام ١٩١٧. وتعلق بالموسيقا منذ طفولته. تلقى تعليمه في مدارس حلب، حتى نال الشهادة الثانوية. وفي نفس الوقت، درس الموسيقا على يد ثلاثة من أعلام الموسيقا في الشهباء، هم الشيخ علي الدرويش وعمر البطش وبكري الكردي. وأجاد العزف على العود. وكانت دراسته للموسيقا رغم معارضة والده عبد الرحمن العقيلي القاضي المحافظ. وبعد نيله شهادة الدراسة الثانوية، أراد متابعة دراسة الموسيقا، لكن والده مانع بشدة. فحاول التحايل على والده. وادعى أنه يريد السفر إلى القاهرة للدراسة في جامعة الأزهر. فطلب منه والده حفظ مئة بيت من ألفية ابن مالك خلال أسبوع كشرط لسفره إلى القاهرة. فحفظها مجدي في ثلاثة أيام فقط. ومع ذلك رفض والده إرساله، لقناعة أكيدة عنده، أن ابنه سوف يدرس الموسيقا في القاهرة.

وفي عام ١٩٣٥.. ابتكر مجدي العقيلي آلة موسيقية وترية أسماها (الفانكيران). وهي آلة تجمع بين العود والفيولونسيل، مصنوعة من الخشب ووجهاً من الجلد. ويمكن العزف عليها بالضرب بالريشة أو بالقوس. وعرضها في معرض دمشق الذي أقيم في مدرسة التجهيز الأولى (ثانوية جودت الهاشمي حالياً) عام ١٩٣٦. وتحدثت عنها الصحف بإسهاب آنذاك. ونال عنها الجائزة الأولى للمعرض، وعلى أثرها استدعاه القنصل الإيطالي في حلب، وشاهد الآلة وعرض عليه السفر إلى إيطاليا لدراسة الموسيقا والعمل- في نفس الوقت- في إذاعة باري الإيطالية، وبالفعل سافر مجدي العقيلي إلى روما عام ١٩٣٦، ليدرس الموسيقا في كونسرفتوار (سانتا شيشيليا). واستمرت دراسته فيه حتى عام ١٩٣٩. وخلال دراسته تولى رئاسة القسم العربي في إذاعة باري. وبعد انتهاء دراسته عاد إلى حلب، ليقوم بتدريس الموسيقا في مدارسها.

• **مسيرة موسيقية غنية:**

بعد انتهاء دراسته الموسيقية. بدأ مجدي العقيلي رحلة مع الموسيقا غنية وطويلة. كان بدايتها مع قيامه بتدريس الموسيقا. وفي عام ١٩٤٢ تلقى دعوة للسفر إلى العاصمة الأردنية عمان، ليتولى قيادة الفرقة الموسيقية للجيش الأردني. ومنح رتبة ملازم أول. واستمر عمله في عمان لمدة سنتين، ليعود بعدها إلى حلب، ويتابع تدريس الموسيقا. وفي عام ١٩٤٧ وعند تأسيس الإذاعة السورية، استدعته إدارتها ليساهم في تأسيسها. وتم تعيينه مراقباً موسيقياً. كما قام بالتدريس في المعهد الموسيقي التابع للإذاعة.

وفي عام ١٩٤٩ عاد إلى حلب، ليساهم في



تأسيس إذاعتها. وعين مديراً لها لفترة، ثم عاد ثانية إلى تدريس الموسيقا لفترة، ثم تولى مهام مدير المعهد الموسيقي في الشهباء. واستمر في عمله هذا حتى عام ١٩٥٦، حيث انتقل من جديد إلى دمشق، ليتولى إدارة المعهد الموسيقي الشرقي. واستمر في عمله حتى إغلاق المعهد عام ١٩٥٩. فتوجه إلى التدريس في ثانويات دمشق ودار المعلمين. وفي نفس العام تم تعيينه عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عند تأسيسه. وبعد افتتاح التلفزيون، تم تعيينه عام ١٩٦٢ مستشاراً موسيقياً فيه. وفي عام ١٩٦٦ انتدب إلى المجمع العلمي العربي بدمشق. وفي عام ١٩٦٨ تم اختياره عضواً في لجنة الموسيقا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. وكان أعضاء اللجنة الآخرون كامل القدسي، إبراهيم الدرويش، حسني الحريري، خضر جنيد، صلحي الوادي، ضياء السكري، عدنان قريش، مصطفى الصواف، نجمي السكري وهشام الشمعة.

وفي نفس العام (١٩٦٨) ندب إلى وزارة التعليم العالي، وأصدر الوزير قراراً بتفريغه لأبحاثه الموسيقية. وتم اختياره عضو شرف في منظمة البحر المتوسط للموسيقا المقارنة في اجتماع المجلس التنفيذي المنعقد في شباط ١٩٦٨ في القاهرة، وكان رئيس المنظمة أحمد شفيق أبو عوف. وفي عام ١٩٧٤ منحته اللجنة الموسيقية العليا في مصر لقب عميد الموسيقا العربية بموجب قرار رئيسها أحمد شفيق أبو عوف. وفي العام التالي تم اختياره عضواً في المجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية. وقد كرمه المجمع عام /٢٠٠٠/ في

مؤتمره الذي انعقد في دمشق. واستمر مجدي العقيلي في عطاءاته الموسيقية حتى رحيله في التاسع والعشرين من أيلول عام ١٩٨٣.

• مشاركات عربية واسعة:

قام مجدي العقيلي بالكثير من الزيارات للبلدان العربية. وشارك في العديد من المؤتمرات الموسيقية والمهرجانات ففي عام ١٩٦٤، سافر إلى بغداد للاشتراك بمؤتمر اللجنة القومية العراقية لليونيسكو، وكان موضوعه (دراسة علاقة الموسيقا العربية بالموسيقا الشرقية). وفي عام ١٩٧١ حضر مهرجان الربيع الثالث في الموصل، وزار الخرطوم بدعوة من وزارة الثقافة السودانية. وفي آذار عام ١٩٧٢، زار الجزائر بدعوة من وزير الإعلام والثقافة أحمد طالب الإبراهيمي، وألقى محاضرة بعنوان (الموشح الأندلسي). كما شارك في جميع اجتماعات ومؤتمرات المجمع العربي للموسيقا منذ اختياره عضواً فيه عام ١٩٧٥، كان آخرها المؤتمر السادس الذي انعقد في الجزائر عام ١٩٨١. وفي عام ١٩٧٧ شارك في مهرجان الأغنية العربية الأول الذي أقيم في دمشق، وزار سلطنة عمان بدعوة من وزارة الإعلام فيها. وفي عام ١٩٧٩ شارك في المهرجان العالمي للموسيقا الذي أقيم في بغداد.

ومن نشاطاته الموسيقية الأخرى، قيامه بإعداد وتقديم العديد من البرامج الموسيقية لإذاعة دمشق وإذاعات أخرى. فقدّم برنامجاً عن الموسيقا العربية للإذاعة الألمانية عام ١٩٦٢، وبرنامج (سهرة) للإذاعة الفرنسية في نفس العام. وفي عام ١٩٧٣ قدم برنامج (أسس الموسيقا العربية وآلاتها) للإذاعة البريطانية. وتألف من ثلاث عشرة حلقة، وبرنامجاً آخر عن الموسيقا العربية لإذاعة مونت كارلو، تألف أيضاً من ثلاث عشرة حلقة. وقدم لإذاعة دمشق العديد من البرامج الموسيقية منها (تاريخ الأندلس في المدينة العربية) عام ١٩٦٤ و(دراسات موسيقية) عام ١٩٦٥.

• أبحاثه الموسيقية:

لم يركن مجدي العقيلي إلى دراسته الموسيقية فقط. وإنما انكب يطلع على كافة المؤلفات الموسيقية ذات الطابع التاريخي والعلمي، حتى أحاط بمحتوياتها إحاطة تامة، وتعمق في الموسيقا العربية ومقاماتها وإيقاعاتها وعلومها وتاريخها. كما اطلع على كثير من خصائص الشعوب الأخرى. بعد ذلك اتجه إلى البحث العلمي والتأريخ الموسيقي. وهذان الجانبان كانا الأكثر طغياناً على الجوانب الأخرى من نشاطاته الموسيقية كالتلحين والتأليف الموسيقي والعزف -كما ذكرت آنفاً-.

ويعتبر كتابه (السماع عند العرب) من أهم المؤلفات في الموسيقا العربية بعمقه وشموليته. وهو كتاب ضخم يقع في خمسة أجزاء. الجزء الأول منه صدر عام ١٩٦٩، وتناول المراحل التي مرت بها الموسيقا العربية من عصر ما

قبل الميلاد وحتى العصر العباسي. وبحث في التدوين الموسيقي عند العرب والنغمات العربية القديمة في كتاب الأغاني، وأورد بعض الألحان القديمة للفارابي مترجمة من الأبجدية إلى النوتة الحديثة.

والجزء الثاني صدر عام ١٩٧٠، وضم بين دفتيه العصر الأندلسي وأعلامه وتاريخه وموشحاته ونوباته مدونة بالنوتة الحديثة. أما الجزء الثالث فصدر عام ١٩٧٣. وبحث في الدور الرابع للمدرسة الموسيقية الحديثة وأعلامها مع ألحانهم.

وفي الجزء الرابع الذي صدر عام ١٩٧٦، دراسات عن السلالم الموسيقية وحساباتها (علم الأكوستيك) والنغمات والأوزان الموسيقية المستخدمة في العصر الحديث. والجزء الخامس الذي صدر عام ١٩٧٩ تناول الفلكلور العربي وألوانه بما فيه من عادات وتقاليد ومأثورات.

ومن مؤلفات مجدي العقيلي كتاب (الموسيقا الغربية وأعلامها)، الصادر عام ١٩٥٢. وتناول فيه الموسيقا الغربية عبر التاريخ. بدءاً من العهدين اليوناني والروماني. وتناول بشكل موسع الموسيقا منذ بداية العصر الكلاسيكي (القرن السادس عشر) وحتى القرن التاسع عشر. وقدم نبذات عن أهم الموسيقيين الذين أبدعوا في الموسيقا الغربية خلال هذه المرحلة.

ووضع مجموعة من الكتب عن الموسيقيين العرب القدامى، حملت عنوان (سلسلة أعلام العرب)، وضمت أربعة كتب. الأول (الكندي) وتم طبعه عام ١٩٦٤ أما الكتب الثلاثة الأخرى وهي (الفارابي)، (صفي الدين الأرموي)، (يحيى ابن المنجم)، فما زالت مخطوطة. أما كتبه الأخرى فهي (لغة الأوتار) عام ١٩٤٠ ويضم مجموعة من الأبحاث الموسيقية المتفرقة، (لغة الموسيقا) عام ١٩٥٠، وتألف من أربعة أجزاء، وتضمن الصولفيج وقواعد ونظريات موسيقية، وهو كتاب تعليمي. كتاب (أناشيد العروبة) عام ١٩٥٠، وضم مجموعة من الأناشيد الوطنية من تلحينه. (أغاني العرب القومية) عام ١٩٥١، وضم أيضاً مجموعة من الأناشيد القومية من تلحينه. وله كتاب ما زال مخطوطاً لم يطبع، وعنوانه (المقامات والإيقاعات المستخدمة في سورية). تضمن دراسة وضعها عام ١٩٦٥ بتكليف من الأمين العام للجامعة العربية الدردري أحمد إسماعيل. وكتاب (قواعد الموسيقا العربية) عام ١٩٦٧،وما زال مخطوطاً أيضاً، وبدأ بوضع المعجم الموسيقي عام ١٩٦٦، لكنه رحل قبل أن يكمله.

• إبداعاته الموسيقية:

كما ذكرت.. صرف مجدي العقيلي معظم جهده للبحث والتأريخ الموسيقيين. مما جعل إبداعاته الموسيقية قليلة نسبياً. ومع ذلك، فقد لحن مجموعة بديعة من الموشحات والاستكشات والأوبريتات وأغاني الأطفال.

ففي قالب الموشح.. تعتبر موشحاته من أجمل ما لحن في هذا القالب الغنائي العربي الأصيل. وأول موشح لحنه كان (أيا دارها بالحزن) شعر أبي العلاء المعري عام ١٩٤٥، بمناسبة المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري الذي أقيم في دمشق. ثم تتالت موشحاته حتى بلغ عددها العشرات منها (جادك الغيث)، (داو العليل)، (إن كنت تنسى)، (طال ليلي)، (لو كنت تدري)، (ودع الصبر محبا ودعا)، (ذكراك تملؤ قلبي) وغيرها.. والعقيلي هو الموسيقي العربي الوحيد الذي قدمت له فرقة عبد الحليم نويرة في مصر موشحات وهو على قيد الحياة. إذ قدمت له موشحي (جادك الغيث) و(أيا دارها بالحزن) وسوى العقيلي، فإن كل ما قدمته فرقة عبد الحليم نويرة، كان لموسيقيين عرب راحلين.

وفي قالب القصيدة لحن عدداً منها. أجملها قصيدة (إني ذكرتك بالزهراء مشتاقاً) عام ١٩٧٥ من شعر ابن زيدون، بمناسبة المهرجان الألفي لابن زيدون الذي أقيم في المغرب نفس العام. وقدمته يومئذ في المهرجان المطربة مها الجابري. والقصيدة مسجلة في إذاعة دمشق بصوت عبد الرحمن عطية. ولحنه لهذه القصيدة كان آخر ألحانه قبل رحيله.

- وفي قالب سكتش.. لحن ست اسكتشات هي (القطن)، (الحصاد)، (الطيور)، (الورد)، (البياعين) و(البحارة). وكان مقلاً في تلحين الطقاطيق. ومما لحنه فيها (أنا وردة) لكروان، (حديث الهوى) لفتى دمشق، (تذكار) لياسين محمود، (انصفي قلبي اللي مال) لصباح فخري وغيرها..

وخاض مجدي العقيلي غمار التلحين للأطفال، فلحن اثني عشر نشيداً واسكتشاً واحداً، جمعها في كراس حمل عنوان (موسيقا وأغاريد الطفولة)، أصدره عام ١٩٥٢. وجميع هذه الأناشيد تربوية. منها الوطني مثل (عيد الجلاء)، شعر حسني كنعان، (يا عرب) شعر محمد العدناني، (الجندي الصغير) و(تحية العلم). وهذان النشيدان لم يذكر الكراس اسم ناظمهما، ومنها ترفيهي مثل (أهوى الغناء)، (حلقة اللعب)، (أنشودة الربيع)، (أنشودة العيد)، وجميعها نظم نصرة سعيد، و(العندليب) و(رأس السنة) نظم محمد العدناني، (نشيد الروضة) نظم حسني كنعان. واسكتش (عيد في القرية) نظم الياس أبي شبكة.

وفي مجال التأليف الموسيقي، وضع ست سماعيات من مقامات موسيقية مختلفة. أولها سماعي من مقام العجم، وضعه سنة ١٩٣٤، وكان عمره سبع عشرة سنة. كما وضع عدداً من المقطوعات الموسيقية منها (مناجاة)، (رقص العرائس)، (صباح الخير).

• أسرته والموسيقا:

كان مجدي العقيلي يؤمن أن الموسيقا وسيلة تربوية هامة، تقوم سلوك الإنسان،

وتهــذب نفســه ومشاعره، لذلــك عمد إلى تعليم جميع أبنائــه الموسيقا، ولو على سبيل الهواية. فابنه الأكبر زاهر رسام وعازف على العــود. والابن الثاني ماهر درس الموسيقا في الكونسرفتوار الملكي في بروكسل، واخترع آلة موسيقية أطلق عليها فيولوت (VIOLUT)، وهي تجمع بين العود والفيولا. والابن الثالث نادر درســ الإخراج المسرحــي في بروكسل، وهو أيضاً ضــارب إيقاع. وابنته نوال درست العزف على البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق.

المراجع

١- موسوعــة (أعــلام الأدب والفــن)- أدهــم آل الجندي- دمشق ١٩٥٤.
٢- الموسيقــا في سوريــة- عدنــان بن ذريــل- دار طلاس- دمشق ١٩٨٩.
٣- السماع عند العرب- مجدي العقيلي ج١- دمشق ١٩٦٩.
٤- السماع عند العرب- مجدي العقيلي ج٢- دمشق ١٩٧٠.
٥- السماع عند العرب- مجدي العقيلي ج٣- دمشق ١٩٧٣.
٦- السماع عند العرب- مجدي العقيلي ج٤- دمشق ١٩٧٦.
٧- السماع عند العرب- مجدي العقيلي ج٥- دمشق ١٩٧٩.
٨- الموسيقــا الغربية وأعلامها- مجــدي العقيلي- دمشق ١٩٥٢.
٩- موسيقــا وأناشيد الطفولة- مجــدي العقيلي - دمشق ١٩٥٢.

* * *

آفاق المعرفة

٢٨٤

أخلاقيات العلم

من البراءة المفتعلة إلى التخصيب المشين

عدنان شاهين *

لقد جعل العلم منا آلهة قبل أن نستحق أن نكون بشراً

ردد الكاتب الدكتور شاكر مصطفى هذه العبارة بولع الموهوب الذي تأخذ بمجامع روحه إشراقات اللغة المتناغمة تناسقاً مع طرب الإيمان بالهاجس المتقد، وكأنها تقترب من حواف التقديس، فتناغم صدى العبارة في غير مقالة من كتابه (حضارة الطين).

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان أحمد إلياس

ومع الفتوحات العلميّة المذهلة، يتساءل مشككاً إن كان هناك من يستطيع أن يؤكّد له أنّ إنسان هذا القرن الذي ركب الطائرة، واستعمل الكهرباء، واستكانت له القوى الذريّة، أسعد من إنسان الغاب، وأكثر طمأنينة؟!!، فكم من شاعر أطلق صيحة احتجاج على منظومة السلوكيات التي تقويّ رغبة الإنسان ذي الحسّ المرهف، والإنسانيّة المتألقة، بالتحرر من خراب التقدّم المزعوم، وعطب القيم النبيلة التي انجرفت أمام سيل الرؤى الماديّة التي لا تقيم وزناً للروح، والسموّ الذي يجعل الإنسان أجدر بحمل صفة الإنسانيّة.

وما أكثر الخيبات التي حلّت بديلاً عن التنبؤات المشعرة بالتطهّر والخلاص، فالمحاولات الكبرى التي جعلت رأس الإنسانيّة شامخاً، ترتبك اليوم أمام سقم المدنيّة الجديدة، ممّا صعّد في الأزمة الروحيّة المعاصرة. وقد أرجع الكاتب المسألة إلى الأصول التي تبلورت عبر تجارب الأمم المسوّرة بالقيم أو المتأرجحة على حبال الانحدار: ((إن الإيمان بالقيم فكرة شرقيّة، تجدها لدى العرب والهنود والروس، كما أنّ الثقة بتقدّم البشريّة فكرة أمريكيّة، أمّا أوروبا خاصّة فلا تؤمن بشيء أو فلنقل إنّها لا تؤمن إلا بالمغامرة والسعي وراء المجهول))[1].

وقد تسبب ذلك عمداً أو بنيّات غير مبيّتة الأهداف وعبر السلوك التراكمي والانزياحات التي لا تشي إلا بانتقاص المنزلة التي تليق بالإنسان في (فشل العلم الوضعيّ فشلاً نهائياً، لا كموقف فلسفيّ ولكن حقيقة لا يأتيها الباطل، ونبت فشله في صميمه كما تنبت بعض الأزهار في قلب الصخور)[2].

وترابط سببيّاً، وخاصة عندما يتعدى على الجمال، ويتعمد تبادل مواقع القيم الإيجابية والسلبية، تطلّعاً إلى تضييع جوهر المعادلة، والتستّر وراء ضباب الوهم الذي يندحر -لا محالة- عندما يكون الطرف الآخر معنيّاً بالهداية هدفاً وجسراً، كما ويمارس التمويه الذي يعي بلؤم غايات التهشيم وخراب الرؤى، مع هذا الفشل فشل القيم الأخلاقية (فالإنسانية أضاعت حسّ التفريق بين الحق والباطل، بين الخير والشر، بين الجمال والقبح لكثرة ما ارتسم أمامها من دروب متشابكة)[3].

وفي سياق مقالة أخرى يرى الدكتور شاكر مصطفى أنّ حضارة العلم الوضعيّ ليست إلا حضارة القلق، ولا سيما بعد أن تمردت أوروبا على مفاهيم الشرق الروحية، إذ يتأكد خطل القوانين العلميّة وفشل المثل الأخلاقيّة وضلال القيم الفكريّة بعد الانهيارات على المستوى الوجدانيّ والعقائديّ. وينقل الكاتب قولة برنارد شو (إنّ تاريخ هذا القرن سيحوي أسماء تشرشل وهتلر وستالين وغيرهم، ولكنّه سيخلّد اسماً واحداً هو سيبليوس) الذي يعبّر في مكان آخر عن تحمسّه لهذا الموسيقيّ

المبدع الذي ((عبر في سمفونياته عن وحدة المطلق، ووضع بكلّ نغم من أنغامه صرخة إنسانية، كل حواشيها فرح!))[٤].

ومع كل ذلك يستحيل أن ننسى ما قدّمه العلم والفنّ والفكر لنا حتّى اليوم، فالغاية ليست مسبقة الإعداد، ولا تتعمد تجريد العلم من نتائجه، فالعلم الذي هلّل له حتّى أشدّ الناس تشاؤماً زمن الانفجارات العلميّة التي انعكست رفاهية على البشرية، صار اليوم موضوع ريبة وجدل، وتجرأ الكثيرون على طعنه حتى في الأوساط العلميّة الرائدة، فيدق ناقوس الخطر مؤكداً بأنه ((علينا أن نعترف أنّ ثمّة نذير شؤم من وراء الجهود العلمية التي يبذلها من يريدون بنيّة طيّبة جعل موارد الطبيعة ملائمة للإنسان))[٥].

وما كان للطعون أن يصرح بها علنا لولا انهيار قوانينها التي طالما أشاد العلماء بصحتها المطلقة، فالفشل الأخلاقي للعلم كسر العلاقة التي كان يظن أنها متينة بين العلم والخير، وتعمق التنافر بينهما إذ غدا من المستحيل رأب الصدوع، شأنها شأن القلوب التي يتنافر ودّها كقول الشاعر:

إن القلوب إذا تنافر ودّها

مثل الزجاجة كسرها لا يُشْعَبُ

ويترتّب على ذلك نتائج غير محتسبة تجرّد



الجمال من أسبابه، والآمال من ابتسامات منتظريها إثر شيوع الانتكاسات التي تبدّت عبر مظاهر البؤس، كالحروب والأزمات الاقتصادية والعبوديّة، وهذا ما قاد أينشتاين إلى أن ينعت الأعمال العلميّة بأنّها (أعمال جديرة باللعنات) وهو صاحب الدعوة المؤلة في لحظة أسىً وإحباط (آه لو كنت بائعاً متجولاً!)[٦].

ويفترض الكاتب مردّداً: ((قد يقال إنّ العلم شيء وتطبيقه شيء آخر، وهذه المآسي التي تلصق بالعلم ليست من نتاج يديه، ولكنّها ثمرة تطبيقه من إنسانيّة جشعة!))[٦].

وهذا ما أثار نقاشاً طويلاً وحاداً ومتضارباً بين فريقين: فريق لا يحمّل العلم أية مسؤولية، وفريق يرى أنّ العلم يحمل في جوهره بذور الشر، وهذا ما يؤكده مقرراً وبتركيب منطقي وبديهي ترى نفسك وبكل بساطة منجذباً إليه: ((إذا لم يأبه العلم للأخلاق فهذا بالذات ما يجعله ضد الأخلاق، إذ لا يمكن أبداً الفصل بين العلم وتطبيقاته العملية))[٧].

وانطلاقاً من المقدمات السابقة يتبنى الكاتب وبكل التصميم النتائج الصادمة، مستعداً للذهاب حتى النهاية في الدفاع عن آرائه فيقول: ((إنّ هذه الآلة العمياء التي يدعونها العلم لا يمكن بحال أن تكون بريئة من مسؤولية هذا الواقع البشع))[٨].

صحيح أنّ التقدم المسكر ارتقى بالبشرية كثيراً، وجعلها تغادر كهوف التخلف، وتنعم بإشراقات التحضر المثمر، ولكنّ قابلية العودة إلى الكهوف قائمة وتحت مسميات عديدة، ومبررات كثيرة، وخاصة عندما تندفع منظومات الهيمنة الكبرى لتحقيق الغايات المادية التي تستحق الإنسان وتصادر فرص الحياة والحرية، فنتاج العقول المستيرة يقامر به مفتقدو الحس المرهف، والعقلانية البصيرة: ((الخلط بين تقدم العلم وتقدم الإنسانية خطأ شنيع، فلقد يكفي عدة علماء ليهبوا الإنسانية قوة رهيبة، ولكن لا يكفي عدة عقلاء ليجعلوها جديرة باستعمالها))[٩].

ويتحول السؤال إلى صيحة، عندما نستفهم ماذا حقق العلم كإنتاج إنساني؟ فالعالم ما يزال يشكو من المرض الذي لا سبب له سوى سوء التغذية والسكن، وإنّه لمؤلم أن نقرأ وبعد خمسين سنة من صدور هذا الكتاب، بأنّ بعض الأمراض تنتهز الفرص لمعاودة الظهور كوباء في ظل انشغالات البشرية بنشر الديمقراطية عبر فوهات المدفعية، والفسفور الأبيض، وخلط الإرهاب بالمقاومة، وكأني بالكاتب وقد استقرأ حاضرنا باكراً عندما قال بأسلوبه المبهر: ((لا مبرر للحرب سوى الوحشية الكامنة وراء جلودنا الناعمة))[١٠].

وماذا على الإنسان أن يفعل وسط هذا التدمير الروحيّ الصاعق؟!! النزوع إلى المستقبل مثلاً، وليس ذلك من باب الهروب إلى الأحلام، لكنه نزاع إلى التطهر من جرائر العبث الحضاري، مع التسليم بمشروعية ذلك واستيعاب المضامين والأطر التي ربما كانت خلاصاً؟ وبعد زفرة عميقة يقول: ((لا أتطلع إلى الغد ليأسي من هذه الحضارة اليوم، ولا لضيقي بها وبقيمها، فأنا أعلم أن الإنسان منذ كان دائم الشكوى من واقعه))[١١].

كما لا يتصور المستقبل شيئاً مغايراً كل المغايرة للماضي والحاضر، وهو متيقن من أنّ الثورات كما قال برنارد شو: (لم تخفف قط من عبء الظلم ولكنها نقلته فقط من كاهل إلى كاهل) وإذا كان لا بد من أمنية فحضارة الغد تكون بالبحث عن إنسان الغد.

وبمتابعة تركيب المعادلة بين الإنسان والعلم الذي نادى بشعار (العلم للعلم) وقد قاد مسيرته حواريون استطاعوا في أزمنة الانبهار أن يجعلوا الجباه تنحني إجلالاً، غير أنّ النتيجة المؤلمة، هي أن الحقيقة العلميّة استطاعت أن تشتري نفوس الكثيرين من العلماء، ولكن إلى أين وصل العلماء في معرفة الإنسان؟!

((إن قشعريرة الخجل لتقفز إلى شفاهنا ونحن نذكر أنهم لم يجدوا فيه أكثر من حيوان مؤهّل للتقدّم))[١٢].

فهو كائن قابل للتحليل المخبري.

وليس مفاجئاً بعد قراءة تصوراته وخوفه ممّا يحدث ويتكرس أن تبدو الآفاق أمامه رمادية، لا سيما بعد تلاشي النور وسط دهاليز السواد، مما عقد النبوءات فغدا الإنسان الطرف الأضعف في حوار استقطاب المصالح، مؤهباً لنكوص مفزع على جبهة الوجدان، لا سيّما وأنّ الدمار يشكل خطوط لوحة المستقبل الذي ندخل أتون انفجاراته بإطار مأساوي، مادته الموت اليومي المجاني، وجلد الملايين بمناظره التي غدت اعتياداً، فالعالم يتبارى في تقديم موائد الموت والدماء، ودون تأخير عبر الأنباء العاجلة، فاعتلال الضمير انعكاس فاضح لعلّة التدمير الكامنة في بنية العلم، مما جعل العلماء يجهرون بعداء ذلك الصنم الذي يقدّم السمّ في الدسم، فيعطينا مع الرفاه المادي أدوات الانتحار

ويبدو أنّ إجماعاً كونيّاً يسلم ((بأن العالم اليوم فيما يشبه الإجماع يقرّ بضرورة إعادة النظر في العلم)) رغبةً وتطلّعاً إلى صياغات جديدة ولن يتمّ ذلك برأيه **((دون جهد ودون ألم صميميّ يهزّ الكيان الإنسانيّ كله لأن قدر الإنسان جعله هو الرخام وهو النحات والإزميل في وقت واحد))**[١٣].

لا شك بأن التداخل القوي بين العلم والفلسفة يشكل الحاضن الذي يؤهب لاتخاذ القرارات، ولا سيما أنّ المعايير الأخلاقية غايات ملحة، إذ لا يكفي أن ننظر بينما الخروقات تتسع في التطبيق مما يسبب خلخلة في بنيان القيم، ويجعل المساءلة محفوفة بالانزياحات في ظل هيمنة المكاييل المتعددة التي تبرر الارتكابات المشينة، ولا غرابة فنتائج المنحرفين لا يمكن أن تتسربل إلا بالوضاعة.

وإذ نقف أمام كتاب (أخلاقيات العلم) الذي وضعه أكاديمي أمريكي محترف، الدكتور (ديفيد ب-رزنيك) نجده يسلم منذ البداية **((بأنّ الانحراف في العلم اقل من الانحراف في مهن كثيرة مثل الأعمال الحرة والطب والقانون))**[١٤].

ومردّ ذلك إلى أنّ العلم بوصفه (موضوعياً) ينأى عن اقتراف الجنح الأخلاقية، ومن البديهيات وعلى قولة الطبع غلب التطبع يقول: **((إذا كان الشخص خلوقاً بالفعل حين يمتهن البحث العلمي، فسوف يظل هكذا،**

وإن لم يكن خلوقاً حين التحقق بحرم العلم، فليس ثمة أيّ قرار من الوصايا الأخلاقية يمكن أن يجعله خلوقاً))[15].

وعلى هذا فالبيئة تلعب دوراً في تشكيل الانحراف الخلقيّ حتّى في هذه الأوساط المتقدمة وبدوافع أنانية، وقد يبدأ ذلك في مراحل مبكرة، فإذا كانت التدريبات تكافئ الطلبة للحصول على النتائج الصحيحة دون الاهتمام بكيفية الحصول، فإن هذا يزين للطلبة طريق الغش و((**يصدق هذا بصفة خاصة على طلاب ما** قبل دراسة الطب الذين **لا بد أن يحصلوا على** درجات عالية جداً من **أجل الالتحاق بكلية** الطب))[16].

ولا بد من التعامل مع ذلك بجدية خالصة لأنّ الصورة المثلى تتحطم، وتنكوص الحماسة الجماهيرية للعلم يزداد، وعلى هذا فالطلبة الذين يشيدون علماء لا يسلكون سلوكاً أخلاقياً يكون حظّهم ضعيفاً في تعلم السلوك الأخلاقي. وليس أدل على ذلك من سلوك تلك الطالبة في مرحلة التعليم الأساسي التي تقدمت لامتحان فصلي فقدمت ورقة إجابتها باسم زميلة لها متقدمة عليها باختبارات روائز الذكاء مرة، وفي امتحان آخر لم تسلم ورقة الإجابة بعد أن استثمرت الاحتيال بغية النجاح، ولما اكتشف أمرها وعرفت تبين أنها تنتمي إلى أسرة ترى في الأخلاق شذوذاً، وفي المعايير القانونية غباءً.

لذلك تشكل المراقبة الذاتية الانطلاقة الأولى، بالصدق فهو سلاح يعبد دروب النجاة، وجميل أن نذكر تصريح المنشق السوفيتي الروائي المعروف سولجنتسين الذي قال بعد الانهيارات الشيوعيّة بأنه عائد إلى روسيا لإعادة مجدها وذلك بأن يخاطب أي إنسان وفي أي موقع (بلا تكذب) ومما يقوله الكاتب: ((**الغالبية العظمى في الولايات المتحدة الأمريكية يتفقون على فكرة (أنه من الواجب أن نقول الصدق) وعلى الرغم من ذلك نجد كثيرين يكذبون طوال الوقت))**[17].

وهذا يذكرنا بالاستعراض الكاذب الذي قدمه وزير الخارجيّة الأمريكية كولن باول حول وجود أسلحة الدمار الشامل في العراق أمام مجلس الأمن، واعتذر بعد خراب وطن حين لا ينفع الاعتذار، مستخفاً بإمكانيات شعب مارس إنتاج المعرفة والحضارة والدهر بكر، وكان جديراً به أن يعامل الكائنات العاقلة على أنها ذات قيمة كما يقول الفيلسوف كانط.

ويؤكد الكاتب مصداقية ما سبق بقوله: ((**إن لدينا التزاماً خلقياً عاماً بأن نطيع القانون، حتى إن كنا نستطيع تبرير القانون في بعض الحالات، والمعروف أن القوانين ينبغي أن نخرقها فقط عندما تطلب منا عمل شيء ما مناف للأخلاقيات النظرية أو الخلق العام))**[18].

ويبدأ تطبيق الأخلاق برأيه من الحفاظ

على سرية المسائل الطبية والقانونية، فالعلم يتنازل عن كونه الشاهد الوحيد على الحقيقة عندما لا يأبه لذلك.

وكما هو معروف فإن بعض العلوم تتطلب تشكيل فرق بحث كبيرة، تتوفر معها إمكانية الانحرافات الأخلاقية في ميادين العلم.

وهنا يبرز بوضوح دور الأستاذ الناصح فـ ((العلاقة بين الأستاذ المعلم الناصح وبين الطالب تمثل بواكير علماء جدد واجتيازهم المعايير والتقاليد العلمية))[19].

وقد يكون بديهياً أن نسلّم مع فرنسيس بيكون بأن العلم أدلة قوية يجب أن تستخدم لمصلحة البشرية، ويتعزز هذا بالتواصل العلمي بين المشتغلين في الميادين التي تجعل البشرية منعمة بالفتوحات العلمية وارتقائها بالناس إلى حالات فردوسية طالما منّت بها الأجيال أحلامها الوردية.

ولن يتأتى ذلك إلا بتحقيق المعادلة التي تؤكد ارتباط المنهج العلمي بالمعايير الأخلاقية، إذ لا نستطيع أن نجعل العلم مقيداً بالبحث عن المعرفة، متجاهلين الجوانب الخلقية أو متعمّدين الاختلافات والأكاذيب، وفي ذلك انتهاكات خطيرة للأخلاقيات العلمية.

وهناك أخطاء ترتكب عرضاً، ولا ينظر إليها كثير من العلماء على أنها خطأ، علماً بأنها قد تتسبب بكوارث بشرية تفقد العلم رصيده الشعبي، لذلك لا بد من أن يطيع العلماء القانون فالالتزامات الخلقية واجب

وفي ذلك يقول الكاتب: ((من الممكن أن يعاني العلم خسارة كبيرة عندما يخالف العلماء القانون))[20].

وعلينا أن ندرك بأن الخط الفاصل بين السلوك اللاأخلاقي والسلوك الأخلاقي في العلم غالباً ما يكون مبهماً ومن هنا ((فإن معظم المسائل الأخلاقية المثيرة والمهمة ليست لها إجابات سهلة وبسيطة. وإذا فهمت المسائل الأخلاقية في حدود الأسود والأبيض فمن الطبيعي ألا نكون في حاجة إلى تأليف كتاب عن الأخلاقيات في العلم أو إلى تدريس الأخلاقيات لطلاب العلم))[21].

ومسألة الأخلاق أكثر ما يميزها حضورها الذي لا يستطيع أكثر الادعاءات خبثاً التحرر منها، فهي الرادع الخلّاق والشبح الشاخص في وضوح الرؤية أو غبشها، وفي أي مكان يتواجد فيه العالم الذي يقدم الطاعة لهاجس الأخلاق، أو العالم الذي يقفز متحايلاً على القيم من المختبر الذي يخرج فيه العالم عن التهذيب فيبدأ بالإهانات والتخريب المتعمد والسرقة وربما التحرش الجنسيّ، مضحياً بالاحترام المتبادل ومبدأ تكافؤ الفرص، وأمثال هذا لا يقتدرون على حماية المجتمع، وقد لا يكون وارداً في اهتماماتهم فـ ((الذين يأخذون على عاتقهم مهمة إنتاج المعرفة، ينبغي عليهم أن يكونوا مسؤولين عن عواقبها))[22].

ويتمثل هذا الاهتمام في توظيف البحث

للأغراض الصناعية أو العسكرية، مفجراً الأسئلة عن الأهداف ومعايير السلوك ففي **((صناعات القطاع الخاص يكون الهدف الأساسي هو تحقيق أقصى قدر من الربح، لكن السعي وراء هذه الغاية يتصادم مع الانفتاحية والأمانة والحرية، والمبادئ الأخرى لأخلاقيات البحث العلمي))**[٢٣].

وإذا كان لا بد من نزوع إلى تجسيد الإشراق، فالواقع يؤكد أنّ التعليم أهم أداة لضمان سلامة العلم وبدونه يظلّ احتمال التعلّم ضعيفاً لكنه يتساءل: هل يمكن أن تدرس الأخلاقيات؟ وكيف؟ ويجيب **((إن هدف تعليم الأخلاقيات يجب أن يكون تشكيل السلوك الإنساني أو التأثير فيه. إن الأخلاقيات قليلة الجدوى عندما تكون نسقاً مجرداً من الأفكار، يجب أن تعاش لكي تكون لها أي قيمة تفتدى))**[٢٤].

ولا يتم ذلك بانتقالة سحرية فالخلوق لا يكون بالمصادفة، ولا في أزمنة قياسية، ومعيار لاكتساب الممارسة التي لا يقتدر أن يتجاهلها العارفون، ولن يتجسد ذلك إلا بالتركيز على قيمة القدوة والمثل الأعلى.

وفي رأيه اكتساب المعرفة الأخلاقية يكون بشكل غير رسمي لكنها غالباً ما تكون غير كافية لذلك يقرر الحاجة الماسة إلى التوجيهات الرسمية في المناهج ففي كل مراحل التعليم **((يحتاج الطلاب إلى مثل عليا لكي يتبعوها، ولأن نظام تعليم العلم عادةً ما يبدأ من المدرسة الابتدائية، فإن المربين الذين يدرسون في هذه المدارس، وفي المدارس الإعدادية والثانوية والمستويات الأعلى وفي الجامعات، كل هؤلاء يقع عليهم عبء المسؤولية في تقديم المثل العليا لهؤلاء التلاميذ والطلاب في الممارسة المنهجية الصحيحة وفي الأخلاقيات القويمة في العلم))**[٢٥].

وهكذا تتوضح التقاطعات المعمقة بين العلم وقوانينه من جهة، والمسائل الأخلاقية المتشابكة من جهة أخرى، بعد أن عبرت تحت قوس الفلسفة التي تظل إطاراً حميماً لمنظومة المعارف والرؤى المعنية بالإنسان جوهراً وشعوراً ومستقبلاً، ولا غرابة أن نلحظ تشابها بين الكاتبين من حيث التناول والنتائج فكلاهما امتلك هاجساً صميماً لا تشكله المواقف العرضية، وإنما الأصالة التي تطل ببهائها من الكلمات التي صهرها استغراق الأديب الباحث في تفاعلات القضايا الملحة.

وإن برز الدكتور شاكر مصطفى بجماليات التعبير الفني الذي يبوح به أديب متميز الطراز، ملبساً أفكاره رداء الجمال الذي تزيده مرونة اللغة العربية سحراً وبياناً، غير أنّ الكاتب الأمريكي ديفد رزنيك يشعر كتابه بنفس أكاديمي راق.

وإذا علمنا أن الدكتور مصطفى قد وضع كتابه (حضارة الطين) قبل خمسين سنة (١٩٥٥) من الكتاب الثاني الذي صدر سنة

(٢٠٠٥) يتملكنــا الإعجــاب فالدكتور شاكر وكأنــه كان يتنبــأ نيابة عن الذيــن جرفتهم أخطار العلــم والتسيب الأخلاقــي مؤصلاً ومؤسســاً لكثير مــن الدراسات التي سطرت في أيامنا الحاضرة بإلحاح الاحتيال على نبل المشاعــر وتزييف الطروحــات التي لا يلبث واضعوهــا أن يرشقوها بالتهكم، ناسين نفاق الهتاف بها.

وفي هــذا تظهر ديمومة الحقائق المطلقة التي تبقــى صالحة لكل زمــان ومكان، دون التفريط بقيمتهــا لا بل الاستبسال في سبيل ترسيخهــا، فالألم الإنســاني جسر إلى الحياة الكريمة والحرية المنشودة.

ولــن يكون ذلك إلا ببنــاء إنسان تتداخل الأخلاق في نسيج خلايــاه، لا يفرط بالقيم، ويهزأ بإغــراء اللحظة الزائلــة، فالأحداث التي تعصــف بالعالم فتــكاً وجنوناً محفزات إلى التضحيــة التي تأتلــق بقداستها سعادة الإنسانية.

الهوامش

١- د. شاكــر مصطفــى (حضــارة الطــين)/وزارة الثقافة-دمشــق- الكتاب الشهــري- العدد ١٠- الطبعة الثانية/ ٢٠٠٥ الصفحة ٣١.

٢- المصدر السابق/ص٣١.

٣- المصدر السابق/ص٢٣.

٤- المصدر السابق/ص٣٧.

٥- المصدر السابق/ص٤٢.

٦- المصدر السابق/ص٤٦.

٧- المصدر السابق/ص٤٧.

٨- المصدر السابق/ص٤٧.

٩- المصدر السابق/ص٤٧.

١٠- المصدر السابق/ص٤٨.

١١- المصدر السابق/ص٥٠.

١٢- المصدر السابق/ص٦٤.

١٣- المصدر السابق/ص٦٩.

١٤- د. ديفد ب- رزنيــك (أخلاقيات العلم)/سلسلة عالم المعرفة الكويتية- العدد٢١٦/٢٠٠٥/ ترجمة د. عبــد النــور عبد المنعم ومراجعــة أ.د. يمنى طريف الخولي/الصفحة ١٤.

١٥- المصدر السابق/ص١٦.

١٦- المصدر السابق/ص١٨.

١٧- المصدر السابق/ص٣٣.

١٨- المصدر السابق/ص٤٧.

١٩- المصدر السابق/ص٧٣.

٢٠- المصدر السابق/ص١٠١.

٢١- المصدر السابق/ص١٢٢.

٢٢- المصدر السابق/ص٢١٢.

٢٣- المصدر السابق/ص٣٢٤.

٢٤- المصدر السابق/ص٢٥٠.

٢٥- المصدر السابق/ص٣٥١.

* * *

حوار العدد

حوار العدد مع

د. رفيق الصبان.. رجل الأفعال الكبيرة

إعداد: عادل أبو شنب

٢٩٤

د. رفيق الصبان: رجل الأفعال الكبيرة

حاوره: عادل أبو شنب *

عام١٩٦٩م اغترب د.رفيق الصبان. ذهب إلى القاهرة، بعد أن بنى مجداً مسرحياً كبيراً في سورية، ترك كل شيء، الشهرة والمجد والمسرح وندوة الفكر والفن، التي أسسها ونافس بها المسرح الرسمي، والمقالات التي يكتبها عن الفن بعامة. ما الذي جرى.؟ ولماذا هاجر؟ ولماذا مضى على اغترابه٣٧سنة؟ ما الذي فعله في القاهرة؟ كيف برز هناك، ولماذا اتجه نحو السينما. وهل سيعود بعد هذه الغربة التي فرضت نفسها عليه؟

---

* باحث سوري.

كان جاء آخر مرة في حزيران- تموز ٢٠٠٦ إلى دمشق. فالتقيته كان هذا الحوار الذي لا تنقصه الصراحة.

لماذا هاجرت؟

- د. رفيق أرجو أن تجيبني بصراحة، لماذا هاجرت؟

• لهجرتي قصة كبيرة -صغيرة. هل تسمعها؟

- أجل بشوق ولهفة.

• حدثت القصة قبل مجيء الرئيس حافظ الأسد إلى رئاسة الجمهورية، وقبل وفاة الرئيس جمال عبد الناصر. كان ثمة نداءات من أصدقاء لي في مصر للمجيء إليها والعمل فيها.

- مثل من؟

• الشاعر صلاح عبد الصبور، الأديب محمود أمين العالم، أحمد بهاء الدين، رجاء النقاش.. كنت أريد أن أذهب إلى القاهرة لمدة محددة، لكن شيئاً حدث جعلني أتخذ قراراً بالهجرة.

- ما هو؟

• عينوا علي عقلة عرسان مديراً للمسارح في وزارة الثقافة. مما اعتبرته ثقيلاً علي، لأنه كان تلميذي، فطلبت نقلي من الوزارة إلى مؤسسة السينما، وجوبهت برد الوزير سهيل الغزي القاسي: «مفكر الوزارة عذبة أبيك، حتى تقرر أنت المكان الذي تعمل فيه»، تأملت في وضعي، وقتئذٍ، كنت قد أنجزت عدداً من الأعمال الهامة للوزارة، فإذا بي أواجه بمثل هذا الموقف.

- ما هي هذه الأعمال؟

• أشعلت المشهد الثقافي بالمسرحيات التي قدمتها، شاركت في تأسيس صالة الكندي السينمائية، أنشأت نادي السينما، وندوة الفكر والفن ذات التاريخ في العروض المسرحية.. هل أكافأ بمثل هذا الموقف. قال لي الوزير: «ما عجبك قدم استقالتك فوراً»، فقدمت استقالتي على الفور، واتجهت إلى اتخاذ قرار بالهجرة إلى مصر، خاصة عندما قبلها الوزير.

حشد من الفنانين..

على الصعيد المسرحي، كان رفيق الصبان قد قدم أمهات المسرحيات الكلاسيكية وسواها، وناهس المسرح القومي بها من أمثال مسرحية «تاجر البندقية» «انتيجونا» «الليلة الثانية عشرة» «يوليوس قيصر» «الاعترافات الكاذبة» «السلطان الحائر» «رجل الأقدار» «لشكسبير وماريفو وتوفيق الحكيم وبرناردشو»، والمسرحية الأخيرة، أي «رجل الأقدار» لشو قدمها في الوقت الذي كان المسرح القومي يقدمها فتفوق بها على العرض الرسمي، وأذكر أن المسرحية الأخيرة

عهد بتمثيلها إلى نجمين ساطعين في دنيا الفن وقتئذ، هما «ارليت عنحوري وهاني الروماني، فأبدعا أيما إبداعاً.

وكان د.رفيق الصبان واعياً لمهمته في بعث المسرح السوري، فاستعان بحشد من المثقفين والفنانين والفنيين، وعلى رأسهم د.هشام متولي، صلحي الوادي، لؤي كيالي، نعيم إسماعيل، عدنان بغجاتي، أديب غنم، فاتح المدرس، عبد القادر أرناؤوط وغيرهم الذين رفعوا سوية عمله، إلى آفاق يشرق نهضة ثقافية ممتازة.

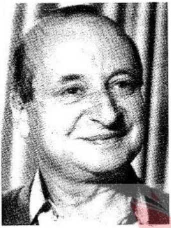
- ذهبت إلى مصر بشكل يبدو مؤقتاً؟

• أجل، لكن المؤقت صار دائماً!

- كيف؟

• سأروي لك كيف. ذهبت إلى القاهرة، ورحت استقصي وأبحث عن عمل. ذات يوم حضرت ندوة للمخرج ممدوح شكري كان يتحدث عن فيلمه الجديد، وكان النقاد يتحدثون، بقيت صامتاً، فقال: أعرف أن مثقفاً سورياً موجود بيننا، وأحب أن اسمع رأيه. «كنت أدرك أنه يشير إلي. قلت: «خير لي أن أسكت. لأنني لا أريد أن أتكلم فأصفق مع مصفقين، وهذا ليس رأيي.»أعجبه كلامي. قال: «قل» فقلت نقدت الفيلم، قلت إن الإخراج جيد لموضوع غير جيد.

بعد أسبوع رأيت الرجل يسأل عن عنواني



ويأتي إلي ويسألني أن اكتب له موضوعاً جديداً. كتبت، وحين قرأ.. جحظت عيناه، كنت كتبت عن المخابرات المصرية، معالجة باسم «زائر الفجر» وبنوع من التحدي قال: «سأخرج هذا الفيلم. اكتبه»

كتبت الفيلم، لكننا لم نجد من ينتجه.. فتجرأت النجمة ماجدة الخطيب وأسهمت بنصف تكاليف الإنتاج، ودفعت أنا النصف الباقي، وكان كل ما حملته معي من دمشق.

انتهى الفيلم، وأخذنا الموافقات المطلوبة، لكن أحداً لم يرض إلا بعد حذف ٣٥ دقيقة منه أي أكثر من ثلثه، وإلى اليوم لم يعرض كاملاً. وتكبدنا خسائر كبيرة.

- كيف مضيت في السينما بعد زمن؟

• كانت سمعتي ككاتب سيناريو قد وصلت إلى الجميع.

- مثل من؟

مثل رمسيس نجيب الذي استدعاني وطلب مني أن أوقع على عقد لكتابة خمسة سيناريوهات لأفلام، وهكذا عوضت ما فقدته.

أحقاً لم يعرض «زائر الفجر»؟

بعد التسوية حذفنا منه ١٧دقيقة وعرضناه بعد فترة طويلة، لكننا لم نحصل على رأسمالنا، غير أننا كنا أرسلنا نسختين قبل الحذف إلى باريس، فهو موجود كاملاً هناك.

البحث عن الذات

- لماذا لم تعد إلى سورية بعد ذلك؟

• عدت

- كيف عدت؟

• كنت مرة في لندن، فضاع جواز سفري، وكان علي في هذه الحالة أن أعود إلى دمشق وأخذ جواز بديل.

- هل أخذت؟

• خلال أربع وعشرين ساعة.

- خلال ٢٤ساعة؟

• لهذه قصة، والفضل في ذلك للرئيس الخالد المرحوم حافظ الأسد.

- قصها علي.

• كان السادات قد صار رئيساً للجمهورية في مصر، وكان قد أصدر كتابه «البحث عن الذات»، ولما بدأت الغيرة تدب في قلوب بعض المصريين من نجاحي الصاروخي في مصر، اتهموني بأنني شيوعي. تصور يا عادل أنني أنا اتهم بالشيوعية؟! فشكوت أمري إلى صديقي الأديب رشاد رشدي المقرب من السادات، رشحني لأكتب فيلماً عن السادات معتمداً على كتابه «البحث عن الذات» وقد استقبلني الرئيس المرحوم أنور السادات باعتباري كاتب سيناريو الفيلم المأخوذ من كتابه، الأمر الذي أدى إلى إصدار قرار بمنع كتبي وأفلامي في سورية، فلما جئت إلى دمشق، فوجئت بأن جواز السفر لن يصدر بديل عنه إلا في مدة تزيد عن أربعة أشهر، وهذا قد يعطل أعمالي في مصر، ويبعدني عن زوجتي وأولادي، فلجأت إلى مكتب الرئيس الأسد، وطرحت الأمر، وقلت إنني لا أملك الرفض إذا ما طلب السادات مني كتابة السيناريو، لكنني أعرف كيف أسوف الأمر، فتفهم الرئيس موقفي وأمر بإعطائي جواز سفر جديد خلال أربع وعشرين ساعة وهذا ما لا أنساه قط طوال حياتي، وأنا مدين للرئيس المرحوم حافظ الأسد.

- وهل كتبت سيناريو البحث عن الذات؟

• كلا!

- كيف تخلصت؟

• كنت أعرف أن السادات قد تزوج امرأة أخرى قبل السيدة جيهان السادات، وكانت تلك الزوجة تحبه وتخدمه، وذات يوم خبأت في بطنها عدداً من القنابل خرجت بها أمام محققين داهموا بيته، فظهرت أمامهم كأنها حامل، وذهبت بالقنابل فتخلصت منها برميها في بئر، وقد كتبت هذه الواقعة في مشهد من مشاهد السيناريو الذي كنت أعده عن كتاب «البحث عن الذات» الأمر الذي امتعض السادات منه، فصرف النظر عن السيناريو وعني وبذلك تخلصت من تكليفي بذلك السيناريو الذي أربكني.

دبلوماسية

كان د. رفيق الصبان، كعادته، يتدفق بالحديث إلى درجة أنك وأنت تلتقط حديثه تقصر عن استيعابه إن لم تكن منتبهاً إلى كل كلمة يقولها، وها قد مضى من الزمن حوالي ٣٧سنة وهو مغترب، ولم يتبدل فيه شيء، سوى أنه هرم بعض الشيء.

- كأنك في دمشق لم تبرحها، فأيهما أحب إليك القاهرة أم دمشق؟

• هذه عيني وهذه عيني.

بمثل هذه الدبلوماسية أجاب ويجيب دائماً، وهو أجابني ذات مرة بإجابة لا تقل دبلوماسية عنها.

كنت أعمل في جريدة «الوحدة» بعد الثورة، ثورة عام١٩٦٣، وقد علمت أن فرقة «الكوميدي فرانسيز» ستأتي لتمثل في مسرح القباني لليلة واحدة فجمعت عيداني ووجدت الدكتور صبان أصلبها فكلفته بالذهاب إلى مسرح القباني وحضور المسرحية التي ستؤدي باللغة الفرنسية والكتابة عنها بالعربية، وإعطائي المقال لنشره في الصفحات الثقافية التي كنت رئيس تحريرها، وقد جرى الأمر بيسر وسهولة، وجاءني المقال فنشرته، وصباح يوم نشره هتف إلي الأستاذ المرحوم جلال فاروق الشريف يقول لي: المقال جيدة مما أثلج صدري، لكنه أضاف «لكن فرقة الكوميديا فرانسيز لم تأت، فمن أين جاء الدكتور بالمقال وتفاصيله؟ هنا أسقط في يدي. هتفت للدكتور صبان وعاتبته، فقال بدبلوماسيته: «شو بدي إعمل، طلبت وطلباتك أوامر يا عادل.

سألت د.رفيق الصبان.

ما هي أعمالك السينمائية؟

اكتب. زائر الفجر.

الأخوة الأعداء

ليلة ساخنة

حبيبي دائماً

قطة على صفيح ساخن

البؤساء
قاهر الظلام
رحلة داخل امرأة
قصص الحريم
حب آخر العمر
اذكريني

واكتب مقالات أسبوعية في جريدة القاهرة الأسبوعية وفي مجلة الكواكب الأسبوعية وفي مجلات أخرى.

- والمسرح، هل هجرته إلى الأبد؟

• لم أهجره.

- كيف ستعود إليه، ولماذا لم تتجه إليه في مصر؟

• لم أتجه إليه في مصر، لأنني وجدت نفسي فجأة في لجة السينما، لكنني سأعود إلى المسرح، سأحضر مهرجان المسرح في دمشق، وأفكر بمشروع تعاون مسرحي بين سورية ومصر، لنترك ذلك إلى الظروف.

- هل أنت متزوج؟

• أنت تعرف أنني متزوج، زوجتي فلسطينية من آل الحسيني.

- ولك أولاد؟

• لي ولدان، ولد معاق وولد موظف في الجامعة العربية ومسؤول عن ملف السودان.

ملابسات

أجريت هذا اللقاء في فندق «الشام» وطلبت منه صورة فاعتذر تواعدنا على اللقاء يوم الاثنين على تناول الغداء حتى أصوره، وفي الموعد المحدد جاء المدعوون، وبينهم الدكتور صبان الذي أصيب بوعكة واستدعي طبيب لمعالجته، جاء ليعتذر، وقال إنه قاوم بعد عشرة أيام ليحضر حفلة يقيمها المنتج السوري المعروف نادر أتاسي، بمناسبة انتهاء المسلسل الذي انتجه عن «جبران خليل جبران» وأنتجه وأخرجه فردوس أتاسي. بعد عشرة أيام، يوم الجمعة ٧/١٤ التقينا في كافيتريا الشام، بعد أن سافر إلى مصر فأمضى هناك عدة أيام وعاد إلى دمشق ليحضر حفل الاتاسي، مما حرك الفضول عندي

- ما الذي بينك وبين الأستاذ نادر الأتاسي؟

•الواقع أن بيني وبينه مشروع عمل أو فيلم نتباحث في أمر كتابته.

- هذا خبر مفرح جداً.

• لماذا مفرح؟

- لأنه يعني عودتك، ولو جزئياً، إلى سورية للعمل، لنستفيد من موهبتك وخبرتك.. فأنت رجل الأفعال الكبيرة.

محطات في حياة د.رفيق الصبان

• أصبحت السينما خبز د.الصبان اليومي. لابد من حضور فيلم في اليوم عن طريق المشاهدة في دار السينما أو بواسطة الفيديو.

• نقل د.صبان يوم جاهز إلى مصر ١٢ ألف جنيه هي كل ما كان يملك.

• يكتب مقالات للصحف كل يوم، تنطوي على وجهات نظر ذكية.

• غدا جزءاً من الثقافة المصرية، حتى أنه صار يرسل إلى المهرجانات السينمائية الأوروبية لتغطية وقائعها، وأهمها مهرجان كان.

• له شقيقة في دمشق ينزل في بيتها عندما يأتي إلى دمشق، وقد يستضاف في فندق الشام.

• تعقد في بيته في القاهرة ندوات وجلسات أدبية وفنية، كل ليلة تقريباً.

• مضياف وبيته مفتوح على مصراعيه للمثقفين السوريين؟

• قال إن فيلم «حليم» لم ينجح وقال كما قلت إن رواية «عمارة يعقوبيان» مملوءة باللواط لكنهم حلّوا المسألة في الفيلم؟!.

* * *

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي — إعداد: د. أحمد الحسين

كتاب الشهر

أنطون مقدسي «الأستاذ» — إعداد: محمد سليمان حسن

متابعات

٣٠٢

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: د. أحمد الحسين *

معجم تاريخي للغة العربية:

أعلن الأمين العام لاتحاد المجامع اللغوية العربية الدكتور كمال بشر أن الاتحاد يعتزم تنفيذ أكبر مشروع لغوي في العصر الحديث، من خلال وضع معجم تاريخي للغة العربية ليكون سجلاً للثقافة العربية والتاريخ والحضارة والمعارف العربية بشكل عام، وليكون كذلك مرآة للحياة العربية بكل جوانبها وليربط حاضر العرب بماضيهم.

---

* أديب وباحث في التراث العربي (سورية)

وأوضح الدكتور بشر أن المعجم الذي بدأ التفكير في إنجازه منذ فترة طويلة سيكون ذخيرة واسعة لمفردات اللغة العربية منذ بدايتها للتعرف على مسيرتها، وليبين مسيرة الفكر العربي عبر التاريخ، مشيراً إلى أن المشروع الذي يستلزم جهداً واسعاً ومالاً وفيراً قد بدأ العمل فيه بالفعل من خلال لجنة رباعية مختارة من رواد الثقافة والفكر وصناعة المعجمات، وتقوم هذه اللجنة بعملها حالياً في المغرب.

وأضاف أمين عام اتحاد المجامع اللغوية: أن إنجاز هذا المشروع اللغوي الكبير الذي يشرف عليه اتحاد المجامع العربية سيتم من خلال تسجيل غير مباشر للتاريخ العربي والثقافة والحضارة والمعارف والأوضاع العربية بوجه عام، لافتاً إلى أن المعجم التاريخي للغة العربية سيوضح لقارئه ما حدث للكلمة العربية من تطور منذ نشأتها في مفرداتها ومعانيها، حيث إن الكلمة في أي وقت لم تثبت على معنى واحد، وكان معناها يتغير حسب الظروف السياسية والحياتية والثقافية والجغرافية.

يشار في هذا الجانب إلى أن أول من فكر في مشروع المعجم التاريخي للغة العربية هو المستشرق الألماني ديتريش فيشر العضو السابق في المجمع المصري للغة العربية، الذي بدأ بالفعل أولى خطوات تنفيذ المعجم، إلا أن الحرب العالمية الثانية منعته من العودة إلى مصر وحالت دون المضي في المشروع. (١)

نجيب محفوظ وداعاً

عن عمر ناهز الخامسة والتسعين، ورحلة مع الأدب والرواية امتدت على مدى سبعين عاماً، رحل الأديب الكبير والروائي العالمي نجيب محفوظ، بعد تعرضه لمضاعفات صحية انتهت بأزمة قلبية كانت القاتلة.

دخل محفوظ عالم الكتابة عام ١٩٣٢ حين ترجم كتاب (مصر القديمة) للكاتب البريطاني جيمس بيكي، ولكنه توجه إلى كتابة الرواية التاريخية في نهاية الثلاثينيات، وأصدر في السنوات التالية ثلاث روايات استلهم فيها جوانب من مصر الفرعونية هي (عبث الأقدار) و(رادوبيس) و(كفاح طيبة).

ويرى النقاد أن مسيرة محفوظ الإبداعية تلخص تطور فن الرواية العربية في مراحلها التاريخية والواقعية والرمزية والملحمية، وقد صدر له ما يقرب من ٥٠ رواية ومجموعة قصصية من أهمها: مصر القديمة، همس الجنون، عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة، القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، السراب، بداية ونهاية، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، أولاد حارتنا، اللص والكلاب، السمان والخريف، دنيا الله، الطريق، بيت سيء السمعة، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، خمارة القط الأسود،

تحت المظلة، حكاية بلا بداية وبلا نهاية، شهر العسل، المرايا، الحب تحت المطر، الجريمة، الكرنك، حكايات حارتنا، قلب الليل، حضرة المحترم، الحرافيش، إضافة إلى ما كتبه من قصص قصيرة بعد تعرضه لحادث الاعتداء عليه والتي أطلق عليها اسم: أحلام فترة النقاهة، وهي على شكل خطرات صوفية وفلسفية، كتب منها ما يقارب السبعين قصة.

ولد نجيب محفوظ عام ١٩١١ بميدان بيت القاضي في حي الجمالية بالقاهرة وتنحدر أسرته من مدينة رشيد، وكان جده قد نزح إلى القاهرة ولقب (بالسبيلجي) لأنه يملك سبيلاً يشرب منه عابرو السبيل، وحصل على ليسانس آداب قسم الفلسفة من جامعة القاهرة (فؤاد الأول) العام ١٩٣٤، وعمل في بداية حياته العملية كاتباً بإدارة الجامعة ١٩٣٤ ثم سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف العام ١٩٣٩ ثم مدير مكتب بمصلحة الفنون العام ١٩٥٥ ثم مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية العام ١٩٥٩، وتولى رئاسة مجلس إدارة مؤسسة السينما العام ١٩٦٦، ثم عمل مستشاراً لوزير الثقافة العام ١٩٦٨، وهو عضو بالمجلس الأعلى للثقافة وبنادي القصة وجمعية الأدباء، وقد حصل محفوظ على عدد كبير من الجوائز والأوسمة كان أبرزها جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ ولا يزال الكاتب العربي الوحيد الذي حصل عليها حتى الآن.

وفي مجال السينما المصرية تعاون نجيب محفوظ مع كبار المخرجين وكتاب السيناريو، وقد اختيرت أفلامه ضمن أفضل مئة فيلم مصري، وقد ترجمت أعماله إلى نحو ٢٥ لغة حيث تم نشرها في مختلف أنحاء العالم، وقدمت عن حياته وأعماله عشرات الرسائل الجامعية وسجلت أعماله في أرقى المكتبات العالمية باعتباره أحد الكتاب البارزين في العالم.

وظل محفوظ حتى أيامه الأخيرة حريصاً على برنامجه اليومي في الالتقاء بأصدقائه في بعض فنادق القاهرة، حيث كانوا يقرؤون له عناوين الأخبار، ويستمعون إلى تعليقاته على الأحداث.[٢]

أصيلة تكرم عبد الهادي بوطالب:

بعد تكريمه للرئيس والشاعر السينغالي الراحل ليوبولد سنغور احتفى موسم أصيلة الثقافي الدولي الـ ٢٨ بتكريم المفكر والأديب والسياسي والدبلوماسي المغربي عبد الهادي بوطالب، الذي أثرى خلال مسيرة فاقت نصف قرن المشهد الثقافي والسياسي بالمغرب.

وقد وصف محمد بن عيسى وزير الخارجية المغربي، أمين عام مؤسسة منتدى أصيلة، عبد الهادي بوطالب بالمنارة الفكرية المشعة لحضوره اللافت الذي شد إليه

الأسماع والأذهان والأنظار وأفكاره الجريئة ومواقفــه المعلنة وقدرته الفائقة على العطاء المتجـدد، مضيفاً في كلمة لــه خلال الحفل التكريمي الذي أقيم في رحاب جامعة المعتمد بن عباد الصيفيــة: أن الدورة الحالية لموسم أصيلة الذي اعتاد تكريم رموز فكرية وأدبية أثــرت المشهد الثقافي بعطائهــا، تضيف إلى سجل المحتفي بهم علماً من الأعلام الوطنية المغربيــة وأديباً مجــدداً وعالمــاً مشهوداً له بالألمعية وسعة المعرفة والاجتهاد.

وقد توالــت خلال حفل التكريم الكلمات والشهـادات التي تشـير إلى مكانة المحتفى بــه، وتنوه بدوره الثقـافي ونشاطاته الفكرية والاجتماعيــة والسياسيــة، وفي هذا الصدد أشار عبد العزيز بن عثمان التويجري المدير العام للمنظمــة الإسلامية للتربيــة والعلوم والثقافــة إيسيسكـو: إلى أن عبد الهادي بو طالب يعـد أحد رجالات العــرب والمسلمين الذين يتحركون بوعي وبكفاءة عالية واقتدار، في ساحات العمل العام من أجل خدمة الأمة والذود عــن حياضها وإثبــات حضورها في المحافل الدولية والمنتديات العربية الإسلامية، مؤكــداً أنــه شخصيــة تجمع بــين الثقافة العميقــة والمتشعبة التي يتكامل فيها الأصيل والجديد، وبين المعرفة القانونية والمتخصصة والخبرة الواسعة الفنية في ميادين العمل العام والإدارة، والاطلاع الشامل على أوضاع العالم وأحوال الأمة العربية الإسلامية، مما ساعده على النهوضــ بمهام كثـيرة، كان التويجري شاهداً على إحداها، وهـــي إدارته المتبصرة للإيسيسكو في فترة حرجة ودقيقة من تاريخ العالم الإسلامي.

وفي مداخلة تحت عنوان ثوابت ومتغيرات فكر عبد الهادي بوطالب، قال محمد مصطفى القباج مقرر أكاديمية المملكة المغربية، إن هذا الأخير كان شديد التعلق بمبدأ ونهج الشورى، وبقيمــة الحريــة وبداهة الفعــل التحرري والتحريــري، والعقلانية، إضافــة إلى ثابت العدالة الدولية الــذي يؤسس عليه بوطالب نقــده للعولمة أو الشوملة أو الأمركة، وأضاف أن إسهــام بوطالب في إغنــاء الفكر المغربي والخصــاب الثقافة وتوفيقه الناجح بين العلم والسياسة والأخلاق، سمــات أفرزتها طينته كرجل مبادئ تجلــت أمام ناظريه منذ سنين من نضجه الفكري والعقلي معالم استعداداته لحمــل رسالــة وطنية وفكريــة ولأداء مهمة تاريخية ينخرط بها.

وقــد شغل عبد الهادي بو طالب مناصب متعـددة، من بينهــا على الخصوصــ تقلبه طيلة الستينات والسبعينات في عدة وزارات، وترؤسه لمجلــس نواب البرلـمان المغربي، ثم شغله لمنصب سفير المغرب بالولايات المتحدة الأمريكيــة وبالمكسيــك إضافــة إلى تقلــده منصب المدير العام للإيسيسكو، في الفترة ما

بين ١٩٨٢ و١٩٩٢، وعضوية أكاديمية المملكة المغربية، قبل أن يتقلد منصب مستشار ملك المغرب الحسن الثاني.

ولعل ما تجدر الإشارة إليه أن إشعاع المفكر عبد الهادي بوطالب تجاوز حدود منطقة المغرب العربي ليمتد إلى المشرق، وشهدت إسهاماته في هذه المنطقة على نبوغ وحصافة غير عاديين، حيث شكل جسراً للتواصل بين المشرق والمغرب وبذل جهوداً حثيثة للتوسط في حل عدد من القضايا والأزمات، ولم يكن بعيداً في اهتماماته وانشغالاته الفكرية والمهنية عن هموم المشرق العربي، التي أفرد حيزاً واسعاً في مؤلفاته التي فاقت الستين، ومقالاته وتحليلاته العميقة التي تصدر بانتظام بالعديد من الصحف وتهم على الخصوص قضايا العروبة والإسلام.(٣)

أسبوع ثقافي عماني في تونس:

في سياق الاحتفال بمسقط عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٦ أقامت وزارة التراث والثقافة العمانية أسبوعاً ثقافياً في تونس، تضمن معرضاً للفنون التشكيلية والصناعات الحرفية، وعروضاً فنية وشعبية وأخرى سينمائية ومسرحية وأمسيات شعرية وندوات ثقافية.

ومن بين المعارض التي شملها برنامج الأسبوع الثقافي العماني معرض الفنون التشكيلية الذي ضم أعمالاً متميزة لعشرين من الفنانين التشكيليين العمانيين، ومعرضاً آخر للصناعات الحرفية العمانية شارك فيه مجموعة من حرفيي السلطنة في مجال الفضيات والسعفيات والفخار والنسيج والنقش على الحناء، إضافة إلى معرض ثالث للمصوغات التراثية وأشكال الحلي والزينة ومجموعة من الأدوات والمشغولات الفضية.

وصاحب ذلك معرض للكتاب العماني اشتمل على إصدارات وزارة التراث والثقافة، والإصدارات الخاصة بمسقط عاصمة الثقافة العربية، إلى جانب إصدارات وزارة الإعلام وإصدارات وزارة السياحة، والمؤسسات الأخرى ودور النشر الأهلية.

وقد شاركت السينما العمانية في فعاليات أيام الأسبوع الثقافي من خلال عرض فيلم (البوم) الذي أنتجته وزارة التراث والثقافة، وهو فيلم مستوحى من اسم نوع من أنواع السفن العمانية، يتناول حياة صيادين يعيشون في البحر، ويواجهون مشاكل كانوا يظنونها قدرية لكنهم اكتشفوا بمرور الوقت أن وراءها بعض الأيدي الخفية.

وقد عرضت فرقة صلالة المسرحية الأهلية عملاً مسرحياً بعنوان المزار، وهو العرض الذي فاز بالمركز الأول بالمهرجان المسرحي العماني الثاني، وتعالج مسرحية (المزار) قضية انتشار ظاهرة الاحتفالات الشعبية بالمزارات والأضرحة في الدول

العربية في مغامرة جريئة في الطرح أقرب ما تكون إلى المسرح الاحتفالي الذي يعتمد على توظيف الأشكال الشعبية والدينية في المسرح، كما هو الحال في المسرحيات التي تقوم على فنّ المزار وطقوس الموالد الشائعة في البيئات الشعبية العربية.

وشاركت فرقة نجوم شباب جعلان بني بو علي للفنون الشعبية في فعاليات هذه التظاهرة الثقافية فقدمت لوحات مختلفة لأشهر الفنون الشعبية العمانية، وطافت بها في أهم المدن التونسية مثل القيروان ونابل وسوسة والكاف.

أما النشاطات الأدبية والثقافية فكانت غنية ومتنوعة وقد شملت: ندوة بعنوان (عمان في أقلام الرحالة والجغرافيين) شارك فيها باحثون من عمان وتونس وفرنسا وألمانيا والبرتغال هم: سعيد الغيلاني، وهلال الحجري، وراضي دغفوس، وجوشيم دوستر، وجزافيه بيجان بيلوك، وأنطونيو دباش فارينا، كما تضمنت بعض الأمسيات الشعرية والقصصية التي شارك بها كل من: الشاعرة سعيدة بنت خاطر والشاعر عمر بن عبد الله محروس والقاص علي الصوافي والقاصة بشرى خلفان.(٤)

معرض الآثار الكويتية:

أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويتي معرضاً للآثار الكويتية في متحف الكويت الوطني، تضمن عدداً من اللقى والمكتشفات الأثرية الهامة التي تعود إلى العصر الحجري الحديث، والعصر البرونزي، والفترة الهلنستية، والعصر الإسلامي، وصولاً إلى فترة نشوء الكويت الحديثة.

وترجع المكتشفات الأثرية التي عثر عليها خلال عمليات المسح الأثري إلى مناطق أثرية متفرقة في الكويت،من بينها: منطقة الصبية وبرقان وتقل الصبية وبهيته وكاظمه وواره والقرين ووادي الباطن وأم العيش وجزيرة عكاز وجزيرة أم النمل وجزيرة فيلكا ولا تزال تلك المناطق تحتاج إلى مزيد من الدراسة.

ومن خلال عمليات المسح الأثري التي جرت على مناطق متفرقة في أرض الكويت عثر في منطقة بحرة وأمديرة على بقايا عظام متحجرة (أحفورة) لحيوانات منقرضة، والتي تعود إلى حوالي ١٦ مليون سنة، وقد أثبتت الدراسات أن استقرار الإنسان على أرض الكويت بدا منذ العصر الحجري الحديث، الذي يحدد ما بين ٨٠٠٠ قبل الميلاد و٥٠٠٠ قبل الميلاد، والتي أثبتتها عدد من المكتشفات الأثرية.

ووجد علماء الآثار في منطقة الصبية ما يدل على (حضارة العبيد) وهي الفترة الممتدة من نهاية الألف السادس قبل الميلاد إلى منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، أما العصر البرونزي فإنّ الأدلة الأثرية التي تؤرخ

هــذه المرحلة وجــدت في جزيــرة فيلكا وأم النمل وجزيرة عــكاز (الشويخ) والتي تنقسم إلى فترتــين الأولى هي حضارة دلمون والثانية وهي الفــترة الكاشية، وانتشرت خلال الفترة الهلنستية أيضاً في جزيرة فيلكا، والتي تحكي الفترة التــي استوطن فيهــا الإغريق جزيرة فيلــكا وتؤكدها الموروثــات التاريخية، والتي مــن ضمنهــا النقوش الكتابيــة، كما عثر في الكويت على مجموعة من الآثار حول العصور الإسلامية المختلفة من خلال عمليات المسح الأثــري، حيث كانــت أرض الكويــت طريقاً لوصــول الإســلام وطريقاً للسفــر وللتجارة إلى بلاد الرافدين والبلــدان المجاورة خلال العصور الإسلامية المختلفة.

يذكــر أن الكويت ومنــذ منتصف القرن الماضــي اهتمــت بإبراز الجانــب التاريخي والحضــاري لها من خــلال دعمها عمليات المســح والتنقيب الأثري، حيــث شكلت فرق محليــة لعمليــات التنقيــب وحرصــت على توفــير الدعم المادي والمعنــوي له عن طريق دعوة عدد مــن المتخصصين في الآثار، حيث تمكــن الفريق الكويتي للتنقيــب في الكشف عــن عدة مواقع أثرية خــلال عمليات المسح الأثري والتنقيب التي أجراها على بر الكويت وجزرهــا واستطاع من خلال الدراسات التي أسهمــت في الكشف عــن العصور التي تعود إليها تلك المواقع الأثرية المكتشفة.[٥]

رمسيس يستقر في بيته الجديد:

تمكنت الجهات الثقافية والأثرية المصرية مؤخراً مــن نقل تمثال رمسيــس الثاني من قلب العاصمة المصرية إلى موقعه الجديد في المتحف المصــري الكبير الذي بني في منطقة الهرم، وبذلك تكون قد دشنت مشروعاً لنقل ١٥٠ قطعــة أثرية أخــرى سيضمها المتحف الجديد الذي يعتــبر واحداً من أكبر متاحف العالم.

وبعد عدة تجارب سابقة قامت بها وزارة الثقافــة المصرية من قبــل استطاعت أخيراً من نقل تمثــال رمسيس الثــاني من الميدان الــذي كان يحمل اسمه بوســط القاهرة إلى المتحف المصري الكبير على مقربة من هضبة الأهرام، حيث ودع المصريون رمسيس الثاني كمــا كشفــت التقارير الإعلاميــة بكثير من الأسى ليــس لأنه انتقل من زحام أحفاده إلى صمــت المتحف، وإنما لــما لعملية النقل هذه من تغيرات مستقبليــة قد تطال اسم الميدان الذي ارتبط في أذهانهم بذكريات ومناسبات وطنيــة واجتماعية، وهذا ما جعل من عملية النقل مثار جدل واسع بين الأوساط الشعبية والثقافية المصرية بين مؤيد لهذه الخطوة أو معارض لهــا، ولم تتوقف التعليقات المعارضة أو المؤيــدة لها حتــى أن أستاذ الآثار بجامعة القاهــرة عبد الحليم نــور الدين تساءل هل يتغير اســم الميدان ليصبح ميــدان رمسيس

سابقاً؟ وهل يجوز أن نضع كلمة سابقاً إلى جوار اسم الملك الذي لم يغب عن أذهان الدنيا؟.

وقال طبيب مصري: إنَّ التمثال كان يجب أن يظل في مكانه ويطوّع الميدان في خدمته حتى لو أزيلت الكباري (الجسور) أو عدِّلت مساراتها بحيث تتفادى المرور بالمكان كلّه، وقدر أنَّ المبلغ المرصود لعملية النقل كان كفيلاً بالحفاظ على التمثال وتجميل الميدان.

وقد دافع عن فكرة نقل تمثال رمسيس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار زاهي حواس بقوله: إن اسم الميدان لن يتغير، ولا يخضع إطلاق أسماء الميادين والشوارع في مصر للمجلس الأعلى للآثار أو وزارة الثقافة، مؤكداً أن نقل التمثال أصبح ضرورة بسبب الاهتزازات الناتجة عن وجود شبكة من الجسور ومترو الأنفاق، الذي يعمل ١٦ ساعة يومياً، مشيراً إلى أن المصريين القدماء لم يصنعوا التماثيل لتوضع في الميادين، وإنما في المعابد والمقابر.

وقال إبراهيم محلب رئيس شركة (المقاولون العرب) التي تولت عملية النقل مع شركة نوسكو المصرية: إن حالة التمثال تسمح بنقله مشدداً على أن في بقائه في مكانه خطراً عليه، وأن هذا الخطر يزداد كل يوم بسبب اهتزازات الطرق والجسور ومترو الأنفاق.

ويعد رمسيس الثاني أبرز ملوك الأسرة التاسعة عشرة، وحكم مصر ٦٧ عاماً تقريباً بين عامي ١٣٠٤ و١٢٣٧ قبل الميلاد، هذا وقد كان عثر على تمثال رمسيس المصنوع من الجرانيت في ثمانينيات القرن التاسع عشر في قرية ميت رهينة على بعد نحو ٤٠ كيلو متراً جنوبي القاهرة، وكانت بعض أجزائه منفصلة أو محطمة، وقام النحات المصري أحمد عثمان بترميمه وتجميع أجزائه، وقامت شركة ألمانية عام ١٩٥٤ بنقل التمثال بعد تفكيكه إلى ست قطع أعيد تركيبها في ميدان رمسيس على قاعدة خراسانية ارتفاعها ثلاثة أمتار.

وقد وضع هذا التمثال في الساحة التي أصبحت تحمل اسمه منذ ذلك الحين، مكان تمثال نهضة مصر، الذي يمثل امرأة فلاحة تضع يدها على رأس أبو الهول وقام بنحته الفنان المصري الراحل محمود مختار، وكان تمثال المختار نحت بتبرعات من الشعب المصري في إطار «حملة القرش» لبناء هذا العمل الفني الذي اعتبر رمزاً لثورة ١٩١٩، وقد نقل بدوره إلى ميدان أمام جامعة القاهرة.(٦)

اكتشاف موقع أثري في ينبع:

كشفت وكالة الآثار والمتاحف السعودية عن موقع أثري جديد في مدينة ينبع على البحر الأحمر، يعود تاريخه إلى ١٠٠,٠٠٠

عـام، وأوضـح د. ضيف الله ابـن مضيف الطلحي مديـر عام مركز الأبحـاث بوكالة الآثار والمتاحف رئيس الفريق العلمي للكشف الأثري أن الموقع يعود للعصر الآشوري المتأخر وبداية العصر الحجـري المتوسط في الفترة مـن ٧٥.٠٠٠ – ١٠٠.٠٠٠ سنـة مشيراً إلى أن وكالة الآثار والمتاحف قد تلقت بلاغاً من أحد المقيمين بما يفيد وجود ما يشبه الأدوات الحجريـة بالقرب من الموقـع المذكور حيث توجه على أثر ذلك فريق علمي للجبيل وينبع وذلك لمعاينة الموقع الذي اكتشف بعد الوقوف عليه أنه عبارة عن أرض مستوية بالقرب من شرم البحـر «تربة رملية» بها بعض الأحجار مختلفة الأحجام ذات لون أسـود عليها آثار للتصنيع، إضافة إلى بعض الأدوات الحجرية الأخرى.

وتتمثل أهمية هذا الموقع بكونه أول موقع ينتمي إلى هذه الفترة المبكرة على البحر، وهو مـا يشير إلى أن السـكان في تلك الفترة ربما مارسوا صيـد الأسماك، إضافة إلى ممارسة الصيد البري، كما أن الموقع يعمق فكرة تنقل الإنسان القديم في مختلـف مناطق الجزيرة العربية.(٧)

استنساخ وثائق العهد العثماني بالجزائر:

أكـد أمين الزاوي مديـر المكتبة الوطنية الجزائريـة أن تركيا وافقت علـى استنساخ جميـع ما يتعلـق بالوثائق، التـي يزخر بها الأرشيف التركي، الخاصـة بالعهد العثماني بالجزائـر موضحـاً أن العمليـة تتعلق بكل الوثائق والمستنـدات العثمانية التي تمتلكها تركيا عن الفترة الممتدة ما بين القرن السادس عشر والتاسع عشر للميلاد، والتي تشكل أهم المراحـل التاريخية للجزائر، وأضاف الزاوي أن هذه الخطوة تأتي في إطار المشاورات التي تمت بـين وزارة الثقافة الجزائرية ونظيرتها التركية، والتي أدت إلى اتفاق بين دار الأرشيف الجزائرية والتركية تحـت إشراف الوزارتين تقـوم مـن خلاله تركيـا بتزويـد الأرشيف الجزائري بكم هائل مـن الوثائق عن الفترة العثمانية، ووصف الزاوي الأرشيف العثماني بالإرث التاريخي لـكل الدول العربية، وليس الجزائـر فقط مضيفـاً أن نصـف الوثائق والمستندات التاريخية العثمانية المقدر عددها بحـوالي ١٥٠ مليون وثيقـة تاريخية ومليون دفتر تتعلق بالدول العربية.

من جهـة ثانيـة توصلـت مجموعة من الباحثـين الأثريـين من جامعـة بولونيفتون أنديانـا الأمريكيـة علـى رأسهـم الباحث الجزائري محمد سحنوني إلى اكتشافات أثرية هامة ستساعد في الوصول إلى نتائج ودراسات معمقة حـول موقع عين لحنش الأثري الذي يعـود إلى فترة ما قبل التاريخ، وقد جاء ذلك عقب سلسلة من الأبحاث الميدانية لمستحثات

بالموقع المذكور الذي عرف تعاملاً مع الإنسان البدائي بشمال القارة الإفريقية.

وكان السحنوني قد وضع برفقة مجموعة من طلبة معهد الآثار آخر اللمسات حول دراساته واكتشافاته بالموقع المذكور، مشيراً من خلالها إلى أهمية موقع عين لحنش الأثري من الناحيتين التاريخية والأثرية على المستوى الإفريقي والعالمي، علماً أن موقع عين لحنش المصنف عالمياً من بين أقدم المواقع لما قبل التاريخ يعود تاريخه حسب الدراسات إلى ١.٨ مليون سنة، وقد تم اكتشاف الموقع سنة ١٩٤٧ من طرف البروفيسور كميل إرنبورغ في إطار الأبحاث التي أجراها بموقع بني فودة حول علم المستحثات.[٨]

جوائز الأمير كلاوس الثقافية:

أعلنت مؤسسة الأمير كلاوس الثقافية السنوية بالسويد فوز مصمم الكرافيك الإيراني رضا عبديني بجائزتها الأولى، اعترافاً بإبداعاته الشخصية في إنتاج تصاميم رائعة ولمهارته الشخصية في تكييف ما يحمله التراث الفني الفارسي من إنجازات ومعارف ليصبح جديداً ومعاصراً.

كما منحت المؤسسة عشر جوائز أخرى في مجالات عدة، حيث فازت بجوائز الفنون البصرية: ليدا بعدول وهي فنانة أفغانية تستخدم أشكالاً متنوعة من الوسائل الحديثة بما فيها الفيديو، الأفلام، التصوير الفوتوغرافي، وركيستين طعمة وهي ناشطة فنية تعمل في تنظيم الأحداث الثقافية، أسست في عام ١٩٩٤ الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية (أشكال ألوان)، وهي مؤسسة تدعم النشاطات الفنية المعاصرة، تأتي هذه الجائزة تكريماً لنضالها وإنجازاتها الفنية ذات الأبعاد المختلفة.

و فاز بجوائز الكتابة والنشر كل من: رنا برودبر وهي كاتبة جامايكية تعمل مؤرخة ثقافية وناشطة اجتماعية، وتعد شخصية بارزة اشتهرت بأبحاثها الرائدة حول التاريخ الشفوي لجامايكا، وهنري شاكافا وهوناشر كيني نشر أعمال كتاب وأدباء أفارقة جدد ومهمين وشجع على نشر الأعمال المكتوبة باللغات المحلية، وفرانكتيني وهو شاعر وكاتب ومدرس من تاهيتي، ويعد شخصية بارزة في التاريخ الثقافي لبلاده وهو مؤلف أول رواية في تاهيتي بلغة الكريلو، وله ما يزيد عن ٣٠ مؤلفاً.

أما جائزة فنون المسرح فقد فازت بها الباكستانية مديحة جوهر وهي ممثلة ومخرجة مسرحية، وناشطة في مجال حقوق الإنسان، أسست جوهر عام ١٩٨٣ فرقة أيوكا المسرحية، التي تقدم عروضاً تحمل طابع التحدي، وتقدم العروض في الشوارع والتجمعات.

وقد فاز في ميادين التعليم الثقافي

والمناظرات والنقاشات ما يكل ميل وهو فنان ومفكر ومدرس من بابو نيوغينيا من مواليد ١٩٥٩، يحاضر في الفنون التعبيرية في جامعة جوروكا، لعب ميل دوراً رئيساً في التنمية الثقافية لسكان المناطق الجبلية في بابوا نيوغينيا، ويعد من الجسور الثقافية القليلة بين نيوغينيا والعالم الخارجي.

كما منحت المؤسسة جائزتها لكل من: لجنة الفنون الملتزمة وهي منظمة نيجيرية أسست في العام ١٩٩١، وتعد منبراً للخبرات والمناقشات الجماهيرية حول القضايا الثقافية في نيجيريا، وجمعية الكمنجاتي الفلسطينية التي أسست في عام ٢٠٠٢، والتي تقدم دروساً في الموسيقى للأطفال، خصوصاً الذين يعيشون في المخيمات والقرى المهمشة في الضفة الغربية وقطاع غزة وجنوب لبنان، وتتيح هذه الجمعية للأطفال أن يكتشفوا تراثهم الثقافي، وفتح أبواب العالم الخارجي أمامهم وتمنحهم فرصة لاكتشاف مواهبهم الكامنة، عوضاً عن تبديد طاقاتهم في العنف، كما فاز بهذه الجائزة المتحف الوطني في مالي الذي يعد المتحف مؤسسة ثقافية بارزة ونشطة، ويلعب دوراً مهماً في الحفاظ على الآثار الثقافية التي تتعرض للنهب. (٩)

النرويجي يوسن جاردر ينتقد عنصرية إسرائيل:

يعد الكاتب النرويجي يوستن جاردر واحداً من كبار الأدباء العالميين وأوسعهم شهرة بعد ترجمة روايته الفلسفية عالم صوفيا إلى أغلب لغات العالم، لم يستطع أن يسكت وهو يشاهد ما نقلته وسائل الإعلام والفضائيات ووكالات الأنباء من مشاهد الدمار والجرائم التي ترتكبها إسرائيل بحق المدنيين والنساء والأطفال في فلسطين ولبنان، فكتب مقالة في إحدى الصحف النرويجية شكلت هزة ثقافية على الساحة النرويجية، ذلك أنه زعزع بمفاهيمه الإنسانية وطريقة تفكيره العقلانية الأساس الثقافي المقدس للاعتقاد السائد في مجتمعه بأن إسرائيل موطن شعب الله المختار، وأن دولة اليهود كانت تحقيقاً لنبوءة أشعيا عن نهاية العالم وآخر الزمان، مؤكداً فيما كتبه أهمية المساواة بين جميع الأجناس ورفض تلك المقولة الزائفة، والتي تشكل من وجهة نظره مفهوماً عنصرياً لا يجوز قبوله والسكوت عليه.

وقد أثار أسلوب المقالة ومضمونها والمفاهيم الزائفة التي انتقدها جاردر سخط وغضب أصدقاء إسرائيل، الذين شنوا على الكاتب حملة انتقادية واسعة، وتعرض لحملة من اللوبي اليهودي في النرويج، ومن بعض الأطراف الإعلامية، التي طالبته بالاعتذار عن تصريحه.

وبالرغم من أن تلك الحملات لم تؤثر في مواقف جاردر إلا أنها وكما يقول جعلته يشعر

لأول مرة في حياته بالخوف، وبدأ يتلفت من حوله وهو يسير خوفاً من أي اعتداء قد يستهدفه من قبل المتطرفين اليهود عندما أرسل بعضهم تهديدات له.

وقد وصفته الجالية اليهودية بالنازي وأن ما صرح به سابقاً يشابه أفكار «هتلر» وأن عدة صحف عالمية نشرت مقالته الصحفية، وقد منع الصحيفة من ترجمة مقالته إلى لغات عديدة، ونشرها في صحف أجنبية إلا بموافقته الشخصية خوفاً من تفسيرها بالطرق الإسرائيلية.

وقد رد جاردر على حملات النقد والاتهامات التي توجه له مؤكداً أن ما عبر عنه يشكل قناعة لدى كثير من النرويجيين الذين عبروا عن تضامنهم معه، وتأكيدهم على حقه في التعبير عن حرية الرأي التي يحاول اليهود أن يستغلوا أزمة لبنان، والدعم العالمي لهم، ويكممون أفواه الإعلاميين ويتهمونهم بالعداء للسامية[10].

هارولد بنتر يعلن احترامه لسيادة كوبا:

وقع الكاتب المسرحي البريطاني هارولد بنتر الحائز على جائزة نوبل على الإعلان المسمى «يجب احترام سيادة كوبا»، وبذلك يصبح تاسع حائز على جائزة نوبل يطالب باحترام كوبا أمام تهديدات الولايات المتحدة، وبذلك يكون بنتر قد انضم إلى قائمة مكونة من أكثر من ٩ آلاف و٢٠٠ من مثقفي العالم، الذين يرفضون تهديدات مسؤولي حكومة جورج دبليو بوش حول ضرورة التدخل في الشؤون الداخلية للجزيرة الكاريبية، فلقد أعلن بنتر موقفاً واضحاً يحول دون أي اعتداء جديد على كوبا وبأي ثمن كان.

ولقد تبنى هؤلاء المثقفون هذا الموقف على أساس التصريحات التي أطلقها الناطق باسم البيت الأبيض، ومفادها أن واشنطن على أهبة الاستعداد وتواقة لتقديم مساعدة إنسانية واقتصادية وأخرى ذات طبيعة مختلفة للشعب الكوبي.

إعلان «يجب احترام سيادة كوبا» الذي رأى النور أخيراً في العاصمة الكوبية، تلقى حتى الآن دعم كل من الحائزين على جائزة نوبل نادين غوردمير وخوسية ساراماغو وول سوينكا وداريو فو وأدولفو بيريز اسكيفال وريغوبيرتا مينتشو ودسموند توتو وجوريس ألفيوروف.

وتندد هذه الوثيقة بالموقف الذي أعلنته واشنطن إثر مرض الرئيس الكوبي فيديل كاسترو وتنحيه المؤقت عن مهامه الرسمية، كما تشير إلى أنه ليس من الصعب تخيل طبيعة تلك الإجراءات و«المساعدة» المعلن عنها، إذا ما أخذت في الاعتبار عسكرة السياسة الخارجية للإدارة الأمريكية الحالية ومسلكها في العراق[11].

ستيفن كينغ مرشح لجائزة الريشة الأدبية:

رشح الكاتب الأمريكي المعروف بروايات الرعب ستيف كينغ لنيل جائزة «الريشة» الأدبية الأمريكية وذلك عن كتابه الخرافي العلمي الذي يروي قصة انتشار فيروس من خلال أجهزة الهاتف الخلوية، كما رشح للجائزة أيضاً عن فئة السياسات والتاريخ المرشح الرئاسي السابق ونائب الرئيس الأمريكي السابق آل جور عن فيلمه الوثائقي الحقيقة غير المناسبة.

وكانت مؤلفة سلسلة كتب (هاري بوتر) ج ك رولينغز فازت بالجائزة في العام الماضي عن كتابها «هاري بوتر: نصف الأمير» وكانت المرة الأولى التي تمنح فيه هذه الجائزة، كما فازت الكاتبة بجائزة العام الماضي عن فئة أفضل كتاب للأطفال، بينما فاز المؤلف الموسيقي والمغني بوب ديلان عن جائزة أفضل سيرة ذاتية عن الجزء الأول من سيرته التي كتبها بنفسه.

وكان ستيفن كينغ قد قرر اعتزال الكتابة بعد صدور كتبه الخمسة المقبلة، مؤكداً خبر اعتزاله في حوار أجرته معه جريدة «لوس أنجلس تايمز» قال فيه: «لا أحب أن أسمع النقاد يشتمون أعمالي في آخر أيامه، هذا هو أسوأ كابوس».

وتعتبر جائزة «الريشة» الجائزة المنافسة للجائزة الصحفية المرموقة «بوليتزر» ولجائزة الكتاب الوطني».[12]

إحالات

١- شبكة المعلومات العربية المحيط:
WWW.MOHEET.COM
٢- وكالات الأنباء، ومواقع الإنترنت العربية.
٣- وكالة المغرب العربي للأنباء:
WWW.MAP.CO.MA
٤- وكالة الأنباء التونسية:
WWW.AKHBAR.TN
٥- وكالة الأنباء الكويتية «كونا»:
WWW.KUNA.NET
٦- وكالة أنباء الشرق الأوسط:
WWW.MENA.ORG.EG
٧- شبكة المعلومات العربية المحيط:
WWW.MOHEET.COM
٨- وكالة الأنباء الجزائرية:
WWW.APS.DZ
٩- موقع ميدل ايست أون لاين:
WWW.MIDDLE-EAST. ONLINE.CO
١٠- موقع البوابة:
WWW.ALBAWABA.COM
١١- موقع العرب أونلاين:
WWW.ARABONLINE.CO
١٢- موقع القناة:
WWW.ALQANAT.COM

متابعات

٣١٥

كتاب الشهر

أنطون مقدسي.. الأستاذ

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن *

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان: «أنطون مقدسي.. الأستاذ». الكتاب من إعداد وتقديم الدكتور «علي القيم». يقع الكتاب في /٤٤٠/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة ومجموعة من الدراسات والأبحاث، كان قد نشرها أستاذنا الراحل «أنطون مقدسي» في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية. قام الدكتور «علي القيم» بالتقديم للكتاب، وإعداد هذه الأبحاث والدراسات بالشكل الذي يشف عن مضمونية مترابطة، تعبر عن فكر أستاذنا «أنطون مقدسي» وحركته التنويرية المنضبطة منطقيا بلغة العقل. نقدم عرضاً للكتاب بما يتسق والمعطيات المعرفية للنص.

---

* باحث من سورية.

مقدمة

استوحى الدكتور «علي القيم» مقدمته من نسقين معرفيين: الأول :معايشة واقعية وحرة مع زميل وأستاذ له «أنطون مقدسي». والثاني: معرفته وقراءته لكتابات وأحاديث المفكر «أنطون مقدسي». من هذين النسقين نستقي هذه الإضاءات.

زاملت الأستاذ المفكر والفيلسوف الكبير، أنطون مقدسي، في وزارة الثقافة أكثر من عشر سنوات.. كان يأخذنا الحوار إلى رؤى وآفاق وأحلام ثقافية وفنية.. تختلف في جوانب، وتتفق في جوانب أخرى.. مع دوام الاحترام لبعضنا.. ولعل من أهم ما كنا نختلف عليه موضوعه جمعه لكتاباته.. وكان الجواب دائماً: مازال الوقت مبكراً لذلك.

عندما قمت بجمع ما كتب اعترتني الحيرة. ماذا أفعل حيال أمر كان هو يتردد فيه.. وبعد معرفتي امتلاكه الكم الهائل من البحوث والدراسات.. استقر الأمر على ما كتبه الأستاذ أنطون مقدسي في مجلة المعرفة، الصادرة عن وزارة الثقافة السورية منذ البدايات وحتى آخر مقالة كتبها للمجلة بين أعوام /١٩٦٨- ١٩٩٣/. وهي مجموعة من المقالات والدراسات الفكرية والأدبية والفلسفية.

* * *

قال الراحل «سعد الله ونوس» عن أستاذه «أنطون مقدسي»: «فاعل في تاريخه، وشاهد عليه في آن واحد. ولهذا فإن الأفكار المجردة لا تستغرقه، وسرعان ما يتجاوزها إلى الوقائع، إلى ذكرياته، والآلية الخفية التي صاغت تاريخنا المعاصر، وواقعنا».

كان سقراطياً في طروحاته ومنهجه المعرفي، إلى الحد الذي قال عنه «عباس بيضون»: «كان الثقافة نفسها بلا حاجز، ولم يضع المقدسي كتاباً، كان كتابه مكنوزاً فيه، بل كان في نفسه كتاباً مفتوحاً». كانت الثقافة بالنسبة له عقل المجتمع وسلوكه ومساره، ولذلك أثر الطريقة السقراطية، أن يعلّم ويتعلم..

* * *

كان يرى أن نقطة الضعف الأساسية في الفكر العربي ليست في تقليد الفكر الغربي أو الشرقي، بل في التقليد ذاته.. كان المقدسي يرى، أن الشعر هو مقياس الأمة، والتاريخ معنى. في الشعر يجمع المعنى الصور، ثم يجسم الكل في حساسية الإيقاع.. الثقافة بالنسبة له، كانت فسحة وعي. الثقافة نمط وجودي رفيع، يؤخذ استحقاقاً.

* * *

يرى المقدسي: أن الأيديولوجيات، تتحول إلى شعارات إذا لم تطور ذاتها مع تطور الواقع..

لقد قام بنقد قاس للفكر العربي والمفكرين العرب.. يعقد الحوار بين الفلسفة والأدب، في محاولة للولوج إلى مفهوم الحداثة. لقد حاول أن يأخذ موقفاً من الفلسفات وتعارضها، في محاولة تفسيرية تضبط منطقياً.

* * *

يرى الأستاذ، أن الفلسفة بدأت على أرض الواقع مع السياسة (العدالة) فأول فلسفة كاملة هي فلسفة أفلاطون. ومازالت مشكلة العدالة ماثلة حتى الآن. موقفه من الفلسفة يدل على حركية وانفتاح على مفهوم الآخر، يعلّمه ويتعلّم منه. لقد اختار خط الفلاسفة وكان أميناً له.. كان رهانه أن ينشئ تراثاً للقرن العشرين. الثقافة ليست إضافة للإنسان، هي الإنسان نفسه.

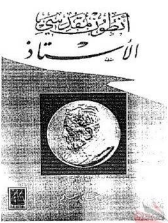
* * *

ضمّ الكتاب بين دفتيه /١٤/ بحثاً، في موضوعات عدة: سياسية وفلسفية وأدبية يجمعها حيوات فكره، ومنهجيته العقلانية، وضبطه المنطقي لموضوعاتها. نحاول في هذا التقديم وضع ملخصات عنها قد تفي بالغرض.

* * *

الفكر العربي والقضية الفلسطينية

يرى الأستاذ، أن المشكلة الفلسطينية كلية، أي أنها تتناول الوجود العربي



بمجموعه وفي كل أبعاده. ولها أبعاد سياسية ثلاثة هي: القطري، القومي، الدولي. ومن الوجهة الثقافية ثلاثة مستويات: الشعبي، الفكري، السياسي. لقد حاول الفكر العربي أن ينجز لنفسه منظومة من القيم المعرفية، التي تساعده على بناء نظرة مستقبلية تحدد وجوده. وحاول العرب منذ البدايات البحث عن ذلك عملياً من خلال الثورات ضد الاستعمار القديم والجديد، على الرغم من البنى المتخلفة التي كانت تعيشها. إلا أن العرب قد حددوا الغاية وقصروا عن الوسائل على حد قول فيلسوف العرب «محمد بديع الكسم». وحاول الغرب من موقعه الاستعماري

الإبقاء على التقسيم الغربي. ورغم محاولات العرب المتكررة فعل ما يوجب موقفها القومي والوطني، إلا أنها كانت عاجزة عن تحقيق ما تصبو إليه.

ولكي نفهم مواطن الضعف في الفكر العربي، علينا أن نحدد السمات التاريخية للمرحلة، فهي تتسم: التقنية -العلمية- العالمية- يقظة الشعوب والقوميات. ولكل من هذه السمات وجهان: سلبي وإيجابي.

إن التحديات الحضارية الحديثة للعالم الثالث والعرب تتبدى من خلال المقولات التالية: أولها كلمة (عالم ثالث) أو (عالم متخلف) والثانية: الحضارة الحديثة ذاتها في فكرها النظري، وثالثها: الغزو الصهيوني وهو نتيجة لما تقدم.

ما الذي فعلناه نحن العرب لدرء هذه المخاطر والتحديات؟ لقد ربحنا الجولة الأولى من المعركة ألا وهي التحرر. ولكن الكسب السياسي ليس كافياً. إن الفكر هو الذي يحرر السياسة. ولا بد من تلازم المسارين الفكري والسياسي. إن حرية الفكر هي الحافز الأساس لأي تقدم. والمفكر الذي يتنازل عن حريته يتنازل عن وجوده.

إذا كان لابد لنا من البحث عن الحل، فإنني (الأستاذ) أراه في التالي:

أ- القومي: العرب يؤلفون جماعة قومية متضامنة في مصير واحد.

ب- شعبي: إن التعبئة الشعبية ليست بيانات فقط، بل عمل جماعي له مردود فعلي زراعي وصناعي.

ج- فكري: إن الفكر العربي ما زال في بداياته. ولكن هذا لا يمنع من نموه وتطوره.

* * *

«من الوجود إلى الوجودية»

نشرت هذه الدراسة في مجلة المعرفة السورية، العدد /٨٥/لعام /١٩٦٩م/. بمناسبة صدور كتاب «الوجود والعدم» للفيلسوف الفرنسي «سارتر». مترجماً إلى اللغة العربية بقلم الفيلسوف العربي «عبد الرحمن بدوي».

لم يثر الكتاب الكثير من الاهتمام في بدايات وجوده نظراً لأمرين مفارقين إما أنه ولد في الحرب العامة أو أنه حطم كل تقاليد الفلسفة الكلاسيكية ليغدو فيما بعد الكتاب الأول في الفلسفة الفينومينولوجية بلا منازع.

لم تكن وجودية سارتر هي البداية فقد ولدت الوجودية قبله بكثير، فمؤلفات «مارسيل» ترجع إلى عام /١٩٢٧/ عندما نشر كتابه «يوميات ميتافيزيقية». وتابعه «لوي لافيل» في كتابه «الوجود» عام /١٩٢٧/. وفي ألمانيا نشر «ياسبرز» عام /١٩٣٧/ كتابه «خلاصة الوجودية» في الأجزاء الثلاثة من

مؤلفه الأساسي «فلسفة» أما «هيدجر» فكان قد نشر عام /١٩٢٧/ الجزء الأول من مؤلفه الأساسي «الوجود والزمان».

يبدأ «الوجود والعدم» بمصارعة المسألة الأولى في الفلسفة، ألا وهي مسألة الوجود: ما الوجود في الموجود؟ ما الوجود بالنسبة لكل ما هو موجود؟ أي ماذا نقصد بكلمة (وجود) عندما نقول: هذا الإنسان الموجود، تلك الشجرة موجودة؟

ويبدو غرض (الوجود والعدم) واضحاً في عنوانه الثاني (بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية) إذ يقول سارتر:

«حقق الفكر تقدماً هائلاً برده الموجود إلى سلسلة من المظاهر التي تكشف عنه، وقد قصد بذلك إلى القضاء على عدد من المثنويات التي كانت تربك الفلسفة وإلى استبدالها بواحدية الظاهرة». وبهذا «تم التخلص أولاً من تلك المثنوية التي تصنع في داخل الموجود تقابلاً بين الظاهر والباطن». «فعبقرية بروست ليست مؤلفاته مأخوذة على حدة، ولا القدرة الذاتية على إنتاجها: إنها المؤلفات منظوراً إليها على أنها جماع تجليات الشخص». «لقد رددنا الأشياء إلى المجموع المرتبط من تجلياته». «والظاهرة يمكن دراستها ووصفها بما هي كذلك، لأنها تدل على نفسها دلالة مطلقة».

ويستعيض سارتر عن كل المثنويات الكلاسيكية بواحدة أخذها عن «هيجل» هي مثنوية «المتناهي واللامتناهي». إذ أنَّ الوجود كله في الظاهرة التي يتبدى فيها، وهو بذات الوقت؛ مكان مالا نهاية له من التجليات: أو الظواهر.

يقول سارتر «أثبتنا في فحص الشعور وعن طريقه.. إن وجود الظاهرة لا يمكن بأي حال من الاحوال ان يؤثر في الشعور وبهذا محينا تصوراً واقعياً لعلاقة الظاهرة بالشعور.. ولكننا بينا أيضاً.. إن الشعور لا يمكن أن يخرج من ذاته.. لتكوين موجود عال.. وهكذا نكون قد استبعدنا الحل المثالي للمشكلة».

ليس الشعور شيئاً بين الأشياء. بل هو لا وجود يحيا من الموجودات، أو هو عدم يتغذى من الأشياء. فمشكلة المعرفة في شكلها التقليدي مشكلة زائفة: «إن المعرفة تضعنا في حضرة المطلق».

يقول سارتر «اللاشيء هو الآنية (الواقع الإنساني) نفسها، على اعتبار أنه السلب الجذري الذي به ينكشف العالم». ويقول أيضاً «الآنية في الوجود من حيث أنه في وجوده ومن أجل وجوده هو الأساس الوحيد للعدم في حضن الوجود». ويقول أخيراً «إن انبثاق الإنسان وسط الوجود» يجعل العالم ينكشف. لكن اللحظة الجوهرية الأصلية لهذا الانبثاق

هــي السلب. إن الإنسان هو الموجود الذي به يأتي العدم إلى العالم».

وكما أن الشعور يعدم موضوعه فهو يعدم ذاتــه. وبهذا المعنى أطلق سارتر على الشعور اسم (الموجود -لأجل ذاته).

ولهــذا نــرى الشعور في حركــة مستمرة تدفعــه بأن واحــد نحو الأشيــاء ونحو ذاته دون أن يستطيـع الاتحــاد بأحدهمــا. هذه الحركــة هــي مــا يسميــه سارتــر «العلو Transcendance». أو «التعــالي» وهــي بنية الشعور أو منه. وبهذا المعنى يقول سارتر «العلو تركيب مؤلف للشعور».

وهكــذا يميــز سارتــر في الوجــود بين منطقتــين: منطــق الوجود لذاتــه ومنطقة الوجود بغيره أو لغيره: أو الموجود لأجل ذاته. وفي الأمرين يستعير سارتر جملة لهيدغر ليعبر عما يريــد». الشعور موجود في وجود تساؤل عــن وجــوده» أو في ترجمة أخــرى «الشعور موجود يثير وجوده ضمن هذا الوجود».

* * *

«في البدء كان المعنى»

نشــرت هــذه الدراسة في مجلــة المعرفة العــدد/١١٣/ لعــام/١٩٧١/. وفيها يتوجه الأستاذ أنطون مقدســي إلى أستاذه ومعلمه ومرشــده الروحي «زكي الأرســوزي» مؤكداً أهميــة مــا طرحه مــن مقــولات معرفية، ومعطيــات نظرية لبناء فكــر صحيح ودولة قوية، تقوم على ركائز عدة.

كانــت أول عبارة خطها زكــي الأرسوزي هــي: «خيل لأجدادنا أن النجوم نوافذ يشرق منها المعنــى (الإله) بنوره علــى الكائنات». فالموجــودات وإن كانت متباعــدة في المكان كصــورة، متناثرة في الزمــان فهي واحدة في مصدر انبثاقها. والوجــود، وحدة حية ذات قطبين، المعنى والصورة، المعقول والمحسوس، الملأ الأعلى والطبيعة. والوجود من ثم مثالي البنيــان، المادة حده، والمعنــى قوامه وروحه والوجــود أخــيراً حياة، والحيــاة «منظومة، مغلقة في جميع الأحياء، إلا في الإنسان».

على هذا الشكل يتكــون الإنسان وتتكون مؤسساتــه الاجتماعية. والعــرف والأخلاق واللغة والفقه، القول والعمل، الدولة والأمة. وعلى هذا الشكل أيضاً تنشأ العلاقة بين الأنا والأشياء. بين الولد وأهله، بين المرأة والرجل، بين المبدع وإبداعه.

فالوجود في الإنسان وجدان يستجمع ذاته فيرقى صعداً نحو مصــدر انبثاقه. والتروي تباعــد بــين قطبي الوجــود، بــين الصورة والمعنى، ينحجب هذا عن النفس فتصبح تلك غاية بذاتها.

ذلك كان الحدس الأول الذي صدرت عنه فلسفتك. وجود، المكان، الزمان نسيج علاقة

في الحياة الدنيا، قمته وغاية صبوته الإله معنى، ورائده بطل.

* * *

شعر العودة وطريقه إلى العالمية

نشرت هذه الدراسة في مجلة المعرفة العدد/١١٦/ لعام/١٩٧١/.

يقول الأستاذ أنطون مقدسي في مقدمة مقالته ودراسته هذه، معبراً عن أسباب كتابة هذه الدراسة:

هذا البحث فقرة من دراسة عن «شعر العودة» استدعتها عملية «تقنية» خالصة، هي مقارنة بين ترجمتين لمختارات من هذا الشعر وأصلهما العربي: الواحدة وضعها وقدم لها كاتب فرنسي، هو «أوليفيه كاره» تحت اسم «محمود درويش -قصائد فلسطينية- أزهار الدم». والثانية، وضعها وقدم لها شاعر عربي من المغرب هو عبد اللطيف اللعبي، تحت اسم (شعر المعركة الفلسطيني)، منتخبات من ثلاثة عشر شاعراً هم: محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وفدوى طوقان وتسعة أُخَر.

يقول الأستاذ: تساءلت عن سر هذا الشعر الذي ارتقى إلى مصاف العالمية، استدعى ترجمته إلى أكثر من لغة.

لقد ترجم شعر العودة، لأنه سبر بعض أغوار السؤال. فبيانه أبلغ من بيانات السياسيين والملقين والأيديولوجيين. فقد أفصح في مقطوعات، أعطت بعض الحق إلى أهله، انتزعته من الغاصبين.. القول في البدء، تلك هي الثورة، قول -فعل. لم يترجم شعر العودة لأنه ثورة، بل لأنه فعل يذكّر فيعيد.

فالشاعر المغربي «عبد اللطيف اللعبي» يتوجه بمجموعته إلى قارئ يستجيب أو يجب أن يستجيب لنداء الكفاح العالمي ضد الاستغلال والاستعمار والطغيان، كفاح تشكل الثورة العربية بعامة والفلسطينية بخاصة فصيلة من فصائله. يسمي مجموعته هذه «شعر المعركة».. فالمجموعة فعل ثوري، ركزت حول محور الكفاح المسلح. إنها ترجمة إلى الفرنسية، يعنيها، إشراك القارئ في معركة ساحتها رحاب العالم. وفي الملحق حديثان مسهبان، الواحد لمحمود درويش والآخر لسميح القاسم، ومقتطفات من دراسة للدكتور أنيس الصايغ عما ينشر في الأرض المحتلة من كتب عربية.

والمترجم الفرنسي، هو أيضاً، شاعر على طريقته، ينتمي، إلى مستعربين، تخطوا من منطلقاتهم، الوجه التزييني والمسرحي لأدبنا.. دمج الفلسطيني في كلية أخرى منها يستمد ولاءه. وهذه الكلية هي موقع المترجم وإشكاليته. فالدواوين الثلاثة التي

اختار منها: «عاشق من فلسطين»، «آخر الليل»، «الحبيبة التي تنهض من نومها». تضاف إليها ثلاث قصائد من ديوان «أوراق الزيتون»، كلها للشاعر «محمود درويش». وقد وضع للمجموعة مقدمة صغيرة تروي القصة ذاتها من خلال حياة محمود درويش. إن شعر درويش، كما يقول المترجم، قصة أسطورية أو درامة مقدسة، الفعل فيها صراع الحياة مع الموت.

* * *

التعريب في دلالته التاريخية

التعريب على ما يقول صاحب القاموس المحيط: هو استعادة الإيقاع العربي بالتربية، والثاني، الإفصاح والإبانة.

لكن ذلك لم يجر هذا المجرى، فقد الوضع محتواه وإبانته لنلاحظ بادئ ذي بدء، أن إيجاد المصطلحات الفنية – التقنية هو شغل الأخصائيين، المشروع المقبل الذي تدل عليه كلمة عروبة.

تبدأ الصعوبات عند مواجهة النص، أقصد المكتوب. إذ مع النص تتعدد الدلالات، فالإحالة الكلية إحالات إلى الأشياء، الموضوعات، إلى ذاتها، من حيث هي تواصل. والنص على مستويات:

١- اللغة بحصر المعنى حيث النص بنية. أو فلنقل مجموعة رموز اصطلاحية حيادية.

٢- المستوى الثاني هو حيث اللغة جملة قواعدية، والنص بنيان وظائفي ومعه يبدأ صراع فعل الترجمة ومفعوله.

ذلك أن قواعد التصريف التي تعيق حركية الكلمة وحركتها في النص وقواعد الإعراب التي تعين درجة فعاليتها إلى نمط انفتاح لغة على الموجودات. ولكنها تصبح عملياً، في المستوى والذي يليه، نقلاً موضوعياً، وفي الوقت ذاته، استعادة أو قراءة وتفسيراً.

٣- التواصل هو أيضاً كالترجمة أمر واقع. فالرؤيا ليست صورة فقط، بل دلالة، تلك هي بقول آخر؟ الأمة، فسحة حضور ولقاء. وهذا معنى ربطناه نحن العرب، بين اللغة والأمة.

* * *

الأمة في فكر الحصري والأرسوزي القومي

كتبت هذه المقالة في مجلة المعرفة العدد/١٩٥/ أيار/١٩٧٨م/. وهي الحلقة الأولى من دراسة عن الفكر القومي من حيث مفهوم الأمة لدى مفكرين هما (الحصري و الأرسوزي). الغاية منها، إمكانية الاستجابة لها الآن. ومن جهة أخرى سبر إمكان قيام نظرة موحدة وحدثية للفكر القومي.

١- فالحوار المثلث الأطراف (الحصري-

الأرســوزي- أنطون مقدســي) هو في الواقع بينـــا وبينهما وفي نهاية المطـاف بين الفكر القــوى التي يعالجها السياســي، أو إذا شئت بين الوحدة والتجزئة.

مــن الممكــن دراســة هــذا الثلاثي من خــلال الفــوارق القائمة بينهمــا والتي هي شبــه محتومــة: أولاً: التجربــة الأساس هي حياتــه وعلاقاتــه. فالحصــري لازم فيصل الأول الهاشمــي وأسهم معه في بناء أول دولة انبثقت عن ثورة الشريف حسين. بينما الثاني الأرســوزي لازم حركة اللواء السليب، والعمل في الوســط الشعبي والعمل السياسي المباشر مع الناس.

ثانيــاً: العقلية. فالحصــري ذهن عملي -تحليلــي- استقرائــي- تجريبــي. محدداً القومية العربية بالتاريــخ واللغة. بينما كان الأرسوزي سجالاً شعبياً يعتمد اللغة والفلسفة في حواراته مع الخصوم والمريدين.

ثالثاً: الهويــة. لقد كانت للأرسوزي رؤية فلسفية متميــزة في إعادة بناء الأمة وبالتالي الدولــة. أما الحصري فــكان مدرساً لفكره القومــي في محاضراته ودروســه العملية في المدارس.

* * *

المثقف العربي والديمقراطية

كتبــت هــذه الدراسة في مجلــة المعرفة العدد/٢٣٩/ كانون الثــاني/١٩٨٢م/. حول إشكالية المثقف العربي والديمقراطية. ونلخص هذه الدراسة في الأسطر التالية التي ارتئينا أنها مقدمة وأساس لكل ما هو لاحق.

إن أول جــواب يتبادر للذهن عند السؤال عــن دور المثقف في إنشــاء نظام ديمقراطي عربي، وموقعه منه، هو أن هذا الدور يقوم على توعية الجماهير إلى حقوقها وواجباتها، على إذكاء روح الصراع الكائنة فيها ضد الاستعمار والرجعية. ضد المحتكــر المستقل، على نشر الأفــكار التقدمية والاشتراكية أو على وضع خطة عمل منهجي لانقلاب جماعي أو لثورة اجتماعية تعطي السلطة لصاحبها الحقيقي الــذي هو الشعب، وإن موقــع المثقف هو في قلــب الجماهير حيث يستطيع أن يتعرف إلى مشكلاتها فيعيشها، يتقمصها ومن ثم يحللها ليجد الطريق إلى حلها بتعبئة هذه الجماهير وزجها في معركة الاستقلال والتحرر؟ وذلك بتوزيــع المناشير والكتابــة في الصحف، ومن ثــم التظاهر فالاعتصــام فالإضراب فحمل السلاح والثورة.

* * *

صدقي مفكراً

كتبــت هــذه المقالة في مجلــة المعرفة - العدد/٣٦٤/ شباط/١٩٨٤/. قلت بعد تفكير (أنطــون مقدســي) ولم لا؟ فالرجل (صدقي

إسماعيل) وجد في قلب المعركة، في ساحتها ولد وعاش ومات.

وليس هذا بالأمر المستغرب. فهو ينتمي إلى جيل تميز بالصدق والإخلاص، ينكر أن الذات والزهد في الحياة الدنيا «متاع غرور».

وتميز الجيل أيضاً بالكثير من السذاجة، وهذه السذاجة هي التي مكنته من أن يدخل المعركة من أجل أن تكون ثمة أمة عربية لأن الموجود وحدته. ويبدو أن صدقي أدرك في الستينات، هذا الواقع المؤلم، فكان بمثابة نقطة تحول في حياته وسلوكه وكتابته. أأقول (أنطون مقدسي): إنه على النضال المباشر ليناضل بالقلم؟.

إن نقطة البداية في المركة الثقافية هي أن يكون المثقف ذاته، أقصد أن يكون أميناً للخط الذي اختاره. يبدو لي أن صدقي أدرك في الستينات شيئاً من هذا. فأخذ العلم وهو في ساح المعركة ليسهم في إنشاء الإنسان العربي الجديد. وبالتالي، الإجابة عن الأسئلة المطروحة في زمنه.

* * *

أدونيس في باريس

كتبت هذه الدراسة في مجلة المعرفة العدد/٢٨٦/ كانون الأول/١٩٨٥م/. هناك بعض الوقائع:

١- أيار/١٩٨٤/. ألقى أدونيس في الكوليج دوفرانس بدعوة من صديقه (سوايف بونفو) الشاعر الفرنسي المعروف وصاحب كرسي «الشعر» في الكوليج خمس محاضرات عن «الشعرية العربية» وزعها على الشكل التالي: أ-الشعرية الشفوية الجاهلية. ب- الشعرية والفضاء القرآني. ج- الشعرية والفكر. د- الشعرية والحداثة. ولايمكننا مع اختلافنا معه سوى أن نعترف بسعة توثيقه، عمق نظرته، دقة عرضه، وقدرته على تحريض الفكر.

٢-/٢٢-٣١/ تشرين الأول/١٩٨٤/. أدونيس في روبومون. وفيه جرى حوار مع أدونيس دعا إليه حوالي أربعين شاعراً وروائياً، مفكراً وناقداً من الفرنسيين والعرب. وقد وزع اللقاء على حلقتين: الأولى لتجربة أدونيس الشعرية، الثانية لترجمته إلى الفرنسية.

٣- أدونيس في بيت الشعر /٥-٢٢/ تشرين الثاني/١٨/كانون الأول/١٩٨٤/. كرس شعراء فرنسا في «بيتهم» شهراً وحوالي نصف الشهر للتعريف بزميلهم العربي ولمزيد من التعرف به، فأقاموا معرضين: الواحد لصور فوتوغرافية تقدم الشاعر وبيئته التي عاش وكتب فيها. والثاني شمل كتبه بمختلف طبعاتها وترجماتها.

هناك أربعة نصوص ترجمت إلى الفرنسية في تلك المرحلة من التكريم هي:

أ- النص الأول ترجمة (روجية مونيه) لبعض نصوص أدونيس الشعرية. وقد جاءت مرتجلة فيها بعض الأخطاء التي لا تغتفر.

٢- ترجمة (أوجين جولفيك) الرومانسية لبعض نصوص أدونيس.

٣- ترجمة العربي المقيم في باريس (صلاح استيتية) الذي قال ببيان عربي رائع أشياء هامة عن أدونيس.

٤- النص الرابع ترجمة أدونيس نفسه بكل بساطة في اللغة.

* * *

من المنطق إلى الميتافيزيقا

كتبت هذه المقالة في مجلة المعرفة العدد/٣٣٤/ تموز/١٩٩١م/. وهي مقدمة ودراسة لكتاب أستاذنا وفيلسوفنا العربي المعاصر بامتياز الدكتور (بديع الكسم) تحت عنوان (البرهان في الفلسفة) الصادر عن وزارة الثقافة السورية بترجمة عن الفرنسية قام بها وقدم لنا الأستاذ (جورج صدقني).

يقول الأستاذ «أنطون مقدسي» في تعليقه على الكتاب: «الحق إن بديع الكسم برهن في كتابه عن سيطرة على الثقافة وتوجيهها نحو القضية أو القضايا المركزية التي يدافع عنها.

فجميع الفلاسفة من أفلاطون إلى هيغل، حاضرون في فلسفة بين النقد والتحليل. وبديع الكسم جدلي بارع، يتلاعب بالنظريات، ويكشف عن وجود فكر كبار الفلاسفة، وهو فيلسوف أصيل في ذهنه الخطوط الكبرى لفلسفة حاضرة. لكنه لم يكتبها. وكم كنا نتمنى لو فعل. وهو الذي وقف على حدود كلمة (ميتافيزيقا) خارج الأيديولوجية ليشير إلى أنها مرادفة لكلمة فلسفة. كما أنها تدل أحياناً على المعنى الأرسطي».

الفلسفة تحاور الأدب

نشر هذا البحث في مجلة المعرفة العدد/٣٥٠/ تشرين الثاني/١٩٩٢م/ وهو عبارة عن حوار مطول مع المفكر الفرنسي/ بول ريكور/.

وقد قسم الأستاذ أنطون مقدسي حواره هذا إلى سلسلة ذات ثلاث مراحل هي: فلسفة الأدب، فلسفة السياسة، الفلسفة بما هي كذلك وقد أضيف إليها مرحلة رابعة للسانيات ولعلم النفس التحليلي.

ويقول الأستاذ: والحوارات هذه، إن هي إلا محاولة من جملة محاولات أخرى يقوم بها الفكر العربي كي يقدم لنا عالم الحداثة كما هو لدى واضعيه.

* * *

إصدارات..

- رسائل إلى قاص ناشيء

ماريو فارغاس للوزا

ترجمة الدكتورة ملكة أبيض.

صدر هذا الكتاب، عن وزارة الثقافة السورية لعام/٢٠٠٦/. يقع الكتاب في/١٢٨/ صفحة من القطع الكبير. يتضمن الكتاب مجموعة من المقالات والأبحاث حول كيفية كتابة القصة في لغة الرسائل بين كاتب قصصي بامتياز وكاتب ناشئ. الكتابة محاولة تعليمية في شؤون وشجون الإبداعي القصصي، قدمه الكاتب والروائي «ماريو فارغاس للوزا».

-شوك الصبار

بدر خضر.

صدر للأديب والقاص «بدر خضر» مجموعة قصصية تحت عنوان «شوك الصبار» تقع المجموعة في/٢٠٨/ صفحات من القطع الوسط. ولمعرفتي الشخصية بالكاتب وما قرأته، أستطيع القول أن شوك الصبار هو رحلة عمر، قضاها الكاتب من محنة إلى أخرى ومن تجربة إلى تجربة، عمر قضاه في نزع إشكاليات الحياة ومتاهاتها، في رحلة إثبات الذات». وللكاتب إضافة إلى هذه المجموعة: حكايات في الظل، طموح العاجز.

- اللوبي الصهيوني العالمي

محمد علي سرحان.

صدر عن اتحاد الكتاب العرب، كتاب تحت عنوان: «اللوبي الصهيوني العالمي والحلف الاستعماري». الكتاب من تأليف الباحث الأستاذ «محمد علي سرحان». يقع الكتاب في/٢٣٧/ صفحة من القطع الكبير. والكتاب عبارة عن مجموعة من الأبحاث التي تتناول دور مجموعات الضغط واللوبي الصهيوني في قضايا السياسة في المنطقة والعالم.

- شرق رامبو.. عدن والحلم الشعري

هشام علي.

عن اتحاد الكتاب والأدباء اليمنيين، وضمن مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية، صدر حديثاً، كتاب تحت عنوان «شرق رامبو.. عدن والحلم الشعري». الكتاب من تأليف الباحث والناقد اليمني «هشام علي». جاء في مقدمة الكتاب: «يفتتح رامبو أمامنا أفقاً للحوار واللقاء بالآخر. كمشروع اتصال وتواصل ثقافي بين الشرق والغرب.»

- اعترافات

باسم عبدو.

عن دار بعل للطباعة والنشر بدمشق، صدر

حديثاً للأديب الروائي والقاص «باسم عبدو» مجموعة قصصية تحت عنوان «اعترافات». تقع المجموعة في/١٠٦/ صفحات من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها/١٥/ قصة قصيرة، هي أقرب إلى الأدب الواقعي الذي يحاول فيه ومنه القاص باسم عبدو ومطارحة الواقع علناً في لغة الحسابات المعرفية والوجودية. للكاتب قبل مجموعته هذه/٨/ مجموعات قصصية أخرى.

- أنا عشتار.. أنا امرأة.

غادة مظلوم.

أديبة وشاعرة سورية، تطل علينا بمجموعتها الأنثوية هذه، تحمل أرث وجودها الحياتي الأول منذ عشتار إلى يومنا هذا. تحاول فيها التعبير عن كونها الأنثى، التي لا يمكن ولا يجوز أن تكون غير ذلك. من أجواء مجموعتها نقتطف هذه الباقة:

تموز في الأفق يلوح.
وعلى شفتيه يولد النشيد.
ويردد المدى الصدى
يلتقي العاشقان
مثلما تلتقي الحقول بالمطر
فيعشب الربيع من جديد
وتزهو السماء
وعلى الجبال يقف القمر.

- سلطة المثقف بين الاقتراب والاغتراب

- د. محمد فاتح زغل.

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، الكتاب/١٣٦/ تحت عنوان: «سلطة المثقف بين الاقتراب والاغتراب.. قراءة في سيرة لسان الدين بن الخطيب وتجربته السياسية. يقع الكتاب في/٢٠٢/ صفحة من القطع الكبير ضمّ بين دفتيه: مقدمته و/٤/ فصول بحثية. تناولت التجربة السياسية في الأندلس بعامة وتجربة لسان الدين بن الخطيب بخاصة. حاول المؤلف من خلالها الوقوف على الشخصية النمطية المثقفة وعلاقتها بالشعب والحكم في ظل علاقة الاقتراب والاغتراب.